

Índice general

Introducción	p. 5
Capítulo 1. La traducción, interpretación de <i>mundos posibles</i>	p. 9
1. La traducción interlingüística	p. 10
2. Fases del proceso traductivo	p. 17
3. Análisis de traducción	p. 18
3.1. La equivalencia traductora	p. 19
3.2. La unidad de traducción	p. 19
3.3. La invariable traductora y el método traductor	p. 20
3.4. Las técnicas de traducción	p. 22
3.5. Las estrategias traductorales	p. 25
3.6. Los problemas de traducción	p. 25
3.7. Los errores de traducción	p. 27
3.8. La competencia traductora	p. 28
3.9. El papel del traductor	p. 30
Capítulo 2. <i>Through the Looking-Glass</i>: Carmen Martín Gaité y <i>El cuarto de atrás</i>	p. 33
1. Carmen Martín Gaité: biografía y obras	p. 33
2. El manifiesto literario del desorden: <i>El cuarto de atrás</i>	p. 34
Capítulo 3. <i>El cuarto de atrás</i>: un ejemplo de traducción	p. 49
1. La recepción de la obra de Carmen Martín Gaité en Italia	p. 49

2. Michela Finassi Parolo: biografía	p. 51
3. De <i>El cuarto de atrás</i> a <i>La stanza dei giochi</i> : la traducción al italiano de la novela	p. 52
Conclusiones	p. 103
Bibliografía	p. 117
Resumen en italiano	p. 121

Agradecimientos

Deseo dar las gracias a la profesora María Begoña Arbulu Barturen, directora de esta tesis, por las preciosas sugerencias, la profesionalidad y la disponibilidad demostrados durante la redacción.

Un sincero agradecimiento va a la profesora Yolanda Clemente San Román por el apoyo durante la investigación y redacción del repertorio bibliográfico titulado *Ediciones, estudios y traducciones de la novela El cuarto de atrás de Carmen Martín Gaité*, redactado durante mi estancia en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid.

Deseo agradecer a Michela Finassi Parolo, traductora de la versión italiana de *El cuarto de atrás*, por la colaboración y la disponibilidad demostrados durante la fase de investigación y análisis de la obra. Sin su ayuda no habría conocido el contexto en el que nació la traducción italiana del texto.

Debo especial gratitud a Ana y Diego, siempre disponibles a solucionar mis dudas sobre los aspectos lingüísticos del análisis.

Un último agradecimiento a mis padres, por su constante apoyo durante este camino.

Introducción

Umberto Eco ha definido la traducción como una *interpretación de mundos posibles*¹. Aunque la profesión del traductor siga considerándose con superficialidad, la competencia traductora no solo requiere el conocimiento de una lengua extranjera sino una serie de competencias lingüísticas, extralingüísticas y profesionales que permitan al traductor la comprensión e interpretación del texto original. La traducción resulta entonces un acto creativo en el que el traductor se convierte en escritor e intérprete, en un mediador lingüístico y cultural que permite al lector el acceso al texto traducido.

En este trabajo voy a analizar el papel fundamental del traductor como intérprete, las dificultades encontradas en el enfrentamiento con el mercado editorial italiano, las técnicas utilizadas y los errores cometidos en la traducción de una de las novelas emblemáticas de la transición democrática española, *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité. Ya a partir de la primera edición española de la obra, publicada por la editorial Destino (Barcelona) en 1978, el texto fue objeto de investigación de muchos estudiosos y fue traducido al inglés, al francés y al italiano, respetivamente en 1983, en 1993 y en 1995.

Después de un capítulo introductorio en el que explicaré brevemente las teorías sobre la traducción interlingüística, las fases del proceso traductivo y los elementos fundamentales que considerar en el análisis de una traducción, me concentraré en el análisis literario de la obra, fundamental para entender la

¹ Eco (2003: 45).

complejidad del texto original, y en el análisis de la traducción al italiano a cargo de la traductora Michela Finassi Parolo, publicada por la editorial milanese La Tartaruga y titulada *La stanza dei giochi* (1995). La atención de los lectores italianos, fuera del mundo académico, por Carmen Martín Gaité se despertó precisamente en los años 90 gracias al éxito editorial de la primera traducción al italiano de la novela *Caperucita en Manhattan*. En seguida, el interés de los editores permitió la traducción de otros textos de la autora y la traducción de *El cuarto de atrás* fue propuesta por la misma Michela Finassi Parolo a Laura Lepetit, editora de La Tartaruga. La traducción de la obra fue sugerida a Finassi Parolo por su directora de tesis, Maria Vittoria Calvi, una de las mayores expertas en Italia de la obra de Carmen Martín Gaité. El resultado fue una traducción obra de mujeres puesto que el proyecto interesó a Laura Lepetit, Michela Finassi Parolo, Maria Vittoria Calvi y a la misma autora de la novela, Carmen Martín Gaité, que colaboró con la traductora durante el proceso traductivo.

En los veinte años que separan mi análisis y la publicación de la versión italiana (se trata de la única traducción al italiano existente hoy en día) el uso de la lengua ha evolucionado y el acceso a las herramientas informáticas y a Internet, que se ha desarrollado a partir del año 2000, ha simplificado la investigación y la profundización de los aspectos lingüísticos, sociales y culturales encontrados en la novela. En cambio, Michela Finassi Parolo basó su traducción en la investigación bibliográfica en bibliotecas y en la preciosa colaboración de Carmen Martín Gaité. En mi análisis he podido valerme de la ayuda de la misma Finassi Parolo, que me ha explicado cómo algunas elecciones de simplificación del texto fueron determinadas

precisamente por la dificultad de traducir el texto para un lector italiano, que en los años 90 era ajeno a la cultura española. De otra manera la traducción habría necesitado la introducción de numerosas notas del traductor que es preferible evitar en la publicación de novelas.

En un texto tan complejo como *El cuarto de atrás*, una novela circular sobre el misterio de la escritura, es fundamental observar si la traducción mantiene los rasgos distintivos del original y permite los múltiples niveles de lectura que configuran un texto autobiográfico, histórico, fantástico y metaliterario a la vez. En este trabajo analizaré las diferencias y semejanzas entre las dos versiones con respecto al estilo familiar – en el que se unen el lenguaje coloquial y refinado – que caracteriza la obra de Martín Gaité, a la estructura de la novela, a las técnicas de traducción utilizadas para eludir las diferencias socioculturales y lingüísticas (que clasificaré en ortográficas, gramaticales y semánticas), a los errores de traducción encontrados en la versión italiana. Objetivo de mi estudio será averiguar si *La stanza dei giochi* refleja los diferentes niveles de lectura y los múltiples *mundos posibles* en los cuales se pierde el lector de *El cuarto de atrás*.

Capítulo 1

La traducción, interpretación de *mundos posibles*²

«Lo único interesante es intentar hablar la
lengua del otro al que no se le comprende»³.

Lyotard

Durante mucho tiempo traducir (del latín *traducĕre*, «hacer pasar de un lugar a otro»⁴) fue sinónimo de encontrar un equivalente a un texto original en otra lengua. Hoy día el concepto de traducción ha cambiado mucho (alejándose del concepto de equivalencia absoluta), pero desde sus orígenes la actividad traductora sigue vinculada a intereses políticos y comerciales y ha llegado a ser instrumento fundamental de la sociedad actual gracias a su función comunicativa.

Una de las clasificaciones fundamentales en ámbito traductivo es la de Jakobson que en 1959 distingue entre traducción intralingüística, traducción interlingüística y traducción intersemiótica. La *traducción intralingüística* o *reformulación* (*rewording*) es una interpretación de los signos verbales mediante otros signos de la misma lengua. La *traducción interlingüística* o *traducción propiamente dicha* (*translation proper*) es una interpretación de los signos verbales mediante cualquier otra lengua. La *traducción intersemiótica* o *transmutación*

² Eco (2003: 45).

³ Morillas y Arias (1997: 103).

⁴ Real Academia Española (2001).

(*transmutation*) es una interpretación de los signos verbales mediante los signos de un sistema no verbal⁵.

1. La traducción interlingüística

Tema de estudio principal de mi trabajo es propiamente la traducción interlingüística. Lo que resulta difícil es proponer una definición unívoca del término *traducción*. Hurtado Albir define la traducción como «una habilidad, un *saber hacer* que consiste en saber recorrer el proceso traductor, sabiendo resolver los problemas de traducción que se plantean en cada caso»⁶. Según esa autora la traducción puede definirse, según tres rasgos esenciales, como un acto de comunicación, como una operación entre textos (y no entre lenguas) y como un proceso mental⁷; de acuerdo con el concepto de traducción como operación entre textos está también Umberto Eco cuando afirma que «La traduzione [...] non avviene tra sistemi, bensì tra testi»⁸. Hurtado Albir define también la traducción como «un proceso interpretativo y comunicativo consistente en la reformulación de un texto con los medios de otra lengua que se desarrolla en un contexto social y con una finalidad determinada»⁹.

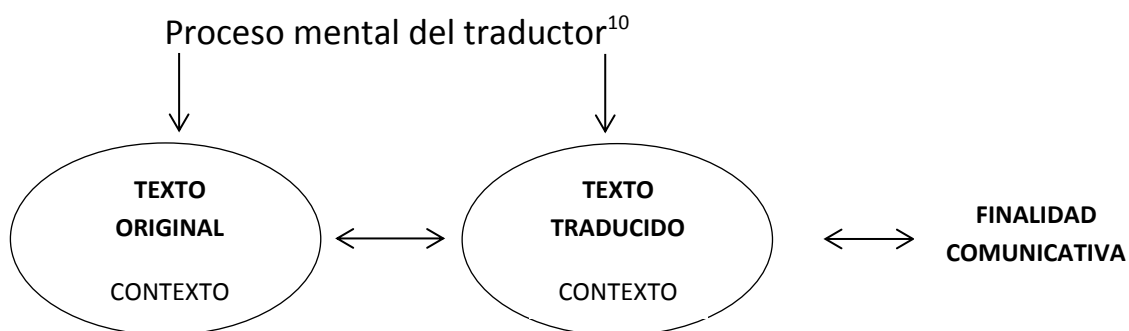
⁵ Hurtado Albir (2001: 26).

⁶ Hurtado Albir (2001: 25).

⁷ Hurtado Albir (2001: 40).

⁸ Eco (2003: 37).

⁹ Hurtado Albir (2001: 41).



La traducción se puede entonces clasificar como un acto de comunicación, que se desarrolla dentro de un marco social, influido por los factores básicos que intervienen en el proceso de la comunicación; como se cita en Hurtado Albir, según Nida esos factores son: el tema tratado (los referentes), los participantes que intervienen en la comunicación, el acto de habla (oral, escrito), el código utilizado (la lengua) y el mensaje¹¹.

En traductología hay muchos debates sobre la traducción, el papel del traductor y la traducibilidad de los textos. Raffaella Bertazzoli define la traducción como «il prodotto di un atto creativo in quanto risultato di una serie di operazioni di decodifica e ricodifica a livello semantico, sintattico e pragmatico»¹², subrayando el papel del traductor como autor del texto. Si muchos autores, como Berman, hablan de intraducibilidad del texto y consideran imposible la equivalencia traductiva, la tesis de Bertazzoli se opone a esas críticas considerando el contacto con una diferente lengua y cultura algo enriquecedor del texto:

¹⁰ Hurtado Albir (2001: 42).

¹¹ Hurtado Albir (2001: 522).

¹² Bertazzoli (2006: 20-21).

se si parte dall'assunto che la traduzione debba essere un'operazione mimetica, atta a riprodurre l'essenza dell'espressione, secondo il principio dell'equivalenza, lo scacco è inevitabile [...]. Se invece si mettono i due testi – originale e traduzione – in un rapporto di mera anteriorità cronologica, si ragionerà in termini di “differenza” e non di “equivalenza” (Bertazzoli, 2006: 83).

La finalidad de la traducción resulta ser la posibilidad de traspasar la barrera de incomunicación debida a diferencias lingüísticas y culturales; el traductor se convierte así en un mediador lingüístico y cultural que permite al lector el acceso al texto traducido. La finalidad comunicativa del texto resulta fundamental; intención y comunicación están una en función de la otra porque la finalidad de la traducción es la *eficacia de la comunicación*¹³. Consecuentemente, la traducción está condicionada por la finalidad que persigue, que normalmente viene indicada al traductor por el cliente (editorial, fundación, etc.), que encarga la traducción. Umberto Eco escribe que «una traduzione [...] deve produrre lo stesso effetto a cui mirava l'originale»¹⁴, afirmando el principio de equivalencia de función (*equivalenza funzionale* o *skopos theory*) entre texto original y texto traducido.

Fundamental en teoría de la traducción es el concepto de *equivalencia traductora*, definido por Hurtado Albir como:

la relación establecida entre la traducción y el texto original siempre y cuando no lo identifiquemos con identidad ni con planteamientos meramente lingüísticos, e incorporemos una concepción dinámica y flexible que

¹³ Faini (2004: 10).

¹⁴ Eco (2003: 80).

considere la situación de comunicación y el contexto sociohistórico en que se produce el acto traductor (Hurtado Albir, 2001: 208-209).

La relación entre la traducción y el texto original se establece siempre en función de la situación comunicativa y del contexto sociohistórico en que se desarrolla el acto traductor. Según la perspectiva teórica de Hurtado Albir, en la construcción de la equivalencia traductora intervienen diferentes factores¹⁵:

- El *contexto lingüístico* (o cotexto) y *textual*, relacionado con la consideración de la traducción como operación textual.
- El *tipo y género textual*, que imponen al traductor una serie de condicionamientos lingüísticos y textuales que pueden producir cambios en la equivalencia. Por ejemplo, un elemento cultural en un cómic y en una novela se traducirán de manera diferente.
- El *contexto extralingüístico* (de carácter extratextual), relacionado con la traducción como acto de comunicación que considera el marco sociohistórico en que se coloca la traducción.
- La *modalidad de traducción* (escrita, oral, audiovisual).

Para conseguir la equivalencia traductora, el traductor no solo necesita la competencia de comprensión en la lengua de partida y la competencia de expresión en la lengua de llegada, sino que necesita también conocimientos extralingüísticos (sobre la cultura de partida, la cultura de llegada y el tema del texto), habilidad de transferencia, dominio de estrategias y conocimientos instrumentales para ejercitar su trabajo (conocer el funcionamiento del mercado laboral).

¹⁵ Hurtado Albir (2001: 210-211, 515).

Además del traductor hay otros sujetos que considerar porque están relacionados al acto traductivo: el autor del texto original, el lector del original, el lector de la traducción, el cliente (quien encarga la traducción) y el protraductor (quien impulsa la traducción).

Como he anticipado, el *género textual* es un elemento fundamental que el traductor tiene que tener en cuenta en su traducción. Los géneros se suelen distinguir en *géneros especializados*, con referencia a los textos que pertenecen a los lenguajes de especialidad (lenguaje técnico, científico, jurídico, económico) y dirigidos a especialistas, y *géneros no especializados*, con referencia a textos literarios y no literarios (como textos publicitarios o periodísticos). Cada tipología de traducción requiere conocimientos específicos del traductor; la traducción de textos literarios, por ejemplo, requiere el predominio de las características lingüístico-formales, de la diversidad de los tipos textuales, de los tonos, modos y estilos. Además, puesto que los textos literarios nacen dentro de una cultura y tradición literaria específicas suelen presentar múltiples referencias culturales¹⁶; el traductor literario necesita entonces una competencia literaria y cultural que le permita enfrentarse con los problemas específicos no solo del género sino también de la cultura propia del texto original y del idiolecto propio del autor.

Las traducciones se pueden clasificar en traducción directa y traducción inversa. Se habla de *traducción directa* cuando el traductor traduce hacia la lengua materna; es la que en el mundo profesional se considera la *verdadera traducción*, propiamente porque la reexpresión del texto se hace en la lengua propia del

¹⁶ Hurtado Albir (2001: 63).

individuo que traduce. Se habla de *traducción inversa* cuando el traductor traduce a una lengua que no es la propia; en este caso el proceso de reexpresión puede verse bloqueado y el traductor tiene que utilizar habilidades y estrategias específicas para subsanar las faltas del texto traducido¹⁷.

El *modo traductor*, es decir «la variación que se produce en la traducción según las características del *modo* del texto original y de la traducción»¹⁸, se puede distinguir en modo simple, complejo o subordinado. El modo se define *simple* si la traducción mantiene las características del modo del original, *complejo* si hay un cambio de modo con respecto al original y *subordinado* cuando se produce, ya en el original, una mezcla de medios. El modo traductor es el que genera las *modalidades de traducción*. Retomo la clasificación¹⁹ que nos da Hurtado Albir sobre las modalidades de traducción distinguiéndolas en:

- *Traducción escrita*: traducción escrita de un texto escrito.
- *Traducción a la vista*: traducción oral de un texto escrito.
- *Interpretación simultánea*: traducción oral espontánea y simultánea de un texto oral mientras que se está desarrollando.
- *Interpretación consecutiva*: traducción oral no espontánea y posterior de un texto oral con toma de notas simultánea al desarrollo del texto original.
- *Interpretación de enlace*: traducción oral de conversaciones; suele tener doble direccionalidad (directa e inversa).

¹⁷ Hurtado Albir (2001: 56).

¹⁸ Hurtado Albir (2001: 69).

¹⁹ Hurtado Albir (2001: 70-71).

- *Susurrado*: interpretación simultánea que se efectúa en voz baja al oído del destinatario.
- *Doblaje*: traducción audiovisual en la que el texto visual permanece inalterado y se substituye el texto oral original por otro texto oral en otra lengua.
- *Voces superpuestas*: traducción audiovisual, utilizada especialmente en documentales, en la que se superpone la traducción oral al texto oral original.
- *Subtitulación*: traducción audiovisual en la que el texto audiovisual original permanece inalterado y se añade un texto escrito que se emite simultáneamente a los enunciados correspondientes en lengua original.
- *Traducción de programas informáticos* (sistemas, aplicaciones, archivos).
- *Traducción de productos informáticos multimedia* (que incluyen de forma integrada texto escrito, vídeo y audio).
- *Traducción de canciones*.
- *Supratitulación musical*: traducción de la letra de una canción que se pasa en una banda magnética, situada generalmente encima del escenario.
- *Traducción icónico-gráfica*: traducción de textos subordinados de tipo icónico-gráfico (crucigramas, carteles publicitarios).

2. Fases del proceso traductivo

El proceso de traducción se puede dividir en cinco fases²⁰: la primera lectura del texto, la investigación (antes de la redacción), la primera redacción del texto, la investigación (después de la redacción), la revisión. En la primera fase es importante que el traductor entienda los elementos fundamentales del texto de partida (como la función y las variedades textuales presentes dentro del texto original), y decida cómo realizar el texto de llegada en cuanto a las cuestiones fonéticas, sintácticas, semánticas y pragmáticas, al registro, a la función y a los destinatarios (cliente y lector). En la fase de investigación antes de la redacción es necesario que el traductor busque textos análogos al texto que tiene que traducir y que busque otras traducciones, también en otros idiomas. En la fase de la primera redacción el traductor puede elegir si traducir completamente el texto original, puede utilizar programas de sustitución automática o de videoescritura. En la fase de investigación después de la redacción es aconsejable que el traductor hable directamente al autor, si es posible, o a personas que conozcan bien el texto, el tema y la variedad lingüística del texto original. La fase de revisión está dedicada a la relectura del texto traducido de manera autónoma o por personas expertas. Es fundamental que haya una distancia temporal entre la redacción y relectura del texto, que permita al traductor una revisión eficiente.

Teniendo en cuenta la finalidad de la traducción, el traductor tiene que elegir que *método de traducción* utilizar entre método interpretativo–

²⁰ Morini (2007: 103–116).

comunicativo, método literal, método libre y método filológico (más adelante explicaré la diferencia entre los métodos traductores listados).

Durante el proceso traductivo el traductor se acoge a diferentes tipologías de instrumentos:

- Instrumentos en papel²¹: diccionarios (bilingües, monolingües, thesaurus, diccionarios etimológicos, diccionarios que dan la frecuencia de uso de los términos, diccionarios dedicados a las variedades geográficas), enciclopedias, repertorios y concordancias.
- Instrumentos informáticos²²: traducción asistida por el ordenador; traducción automática; diccionarios electrónicos (como IATE²³, Logos, Translator's Home Companion, Onelook); enciclopedias, repertorios y concordancias en línea o en cd-rom; Intranet; correo electrónico; búsquedas *online*; *corpora*.

3. Análisis de traducción

Son elementos fundamentales en el análisis de una traducción²⁴: la equivalencia traductora, la invariable traductora, la unidad de traducción, el método traductor, las técnicas de traducción, las estrategias traductorales, los problemas de traducción y los errores de traducción.

²¹ Morini (2007: 125-126).

²² Morini (2007: 135).

²³ *Inter Active Terminology for Europe*.

²⁴ Hurtado Albir (2001: 201).

3.1. La equivalencia traductora

El concepto de *equivalencia traductora*, como ya he anticipado, expresa la relación entre el texto original y la traducción; ese vínculo, condicionado por el contexto sociohistórico, por la funcionalidad (tipología textual, lengua y medio de llegada, finalidad de la traducción) y por la perspectiva personal del traductor²⁵, está relacionado con el concepto de *fidelidad al original*.

3.2. La unidad de traducción

Otro elemento fundamental es la *unidad de traducción*. Definir la unidad de traducción es muy difícil y todavía hay un debate entre los especialistas de traductología sobre ese concepto; si hay acuerdo en la definición de la unidad de traducción como «la unidad comunicativa con la que trabaja el traductor»²⁶, más complicado resulta definir su ubicación textual, su naturaleza estructural o semántica y definir si sea necesario incorporar las relaciones extratestuales y los procesos cognitivos implicados. La mayoría de los teóricos ubica la unidad de traducción en un marco textual y le atribuye un *carácter dinámico*²⁷, que permite la clasificación en macrounidades, unidades intermedias y microunidades. En relación con la ubicación textual de la unidad de traducción Delisle (citado en Hurtado Albir) habla de *organicidad textual*, refiriéndose a la interdependencia jerárquica de

²⁵ Morini (2007: 60).

²⁶ Hurtado Albir (2001: 234).

²⁷ Hurtado Albir (2001: 236).

todos los elementos del conjunto de un texto creada para atribuir coherencia y cohesión al mismo texto²⁸.

3.3. La invariable traductora y el método traductor

La *invariable traductora* consiste en la naturaleza de la relación entre la traducción y el original y depende del método traductor. Es necesario distinguir entre método, estrategia y técnica de traducción: el método afecta tanto al proceso cuanto al resultado del acto traductivo y concierne a todo el texto. La estrategia afecta solo al proceso del acto traductivo y a unidades menores del texto. La técnica es un procedimiento que permite conseguir equivalencias traductoras y es visible en el resultado de la traducción.

Hurtado Albir da la siguiente clasificación²⁹ de los *métodos traductores*:

- *Método interpretativo-comunicativo*, que «se centra en la comprensión y reexpresión del sentido del texto original, conservando la misma finalidad del original en la traducción y produciendo el mismo efecto en el destinatario; de esa manera se mantienen la función y el género textual del original»³⁰.
- *Método literal*, que «se centra en la reorganización de los elementos lingüísticos del texto original, a través de una traducción palabra por palabra, sintagma por sintagma o frase por frase»³¹ y el uso de la morfología, la

²⁸ Hurtado Albir (2001: 236).

²⁹ Hurtado Albir (2001: 252-253).

³⁰ Hurtado Albir (2001: 252).

³¹ Hurtado Albir (2001: 252).

sintaxis y el sentido del texto original; objetivo de ese método es la reproducción del sistema lingüístico de partida o de la forma del texto original.

- *Método libre*, cuyo objetivo no es la transmisión del mismo sentido que el texto original aunque se conservan la misma información e función del original. El método libre se puede clasificar en *adaptación* y *versión libre*, cuando hay un menor o mayor alejamiento del texto original.
- *Método filológico*, cuando se añaden a la traducción notas con comentarios y el original «se convierte en objeto de estudio, dirigiéndose a un público erudito o a estudiantes»³². Las ediciones pueden ser bilingües.

El método traductor permite también distinguir la traducción en literal o oblicua; se habla de *traducción literal* cuando no hay distancia entre las dos lenguas (préstamo, calco, traducción literal), mientras que se define una *traducción oblicua* cuando hay diferencias entre las dos lenguas (transposición, modulación, equivalencia, adaptación)³³. Como se cita en Hurtado Albir, según el método traductor Newmark clasifica las traducciones en *covert translation* (traducción semántica), que se centra en el autor y es propia de los textos expresivos, y *overt translation* (traducción comunicativa), que se incamina hacia el destinatario y es propia de los textos informativos³⁴.

Para definir el método traductor es fundamental considerar la finalidad de la traducción. Por ejemplo, en la traducción de un texto clásico de literatura el

³² Hurtado Albir (2001: 252).

³³ Hurtado Albir (2001: 242).

³⁴ Hurtado Albir (2001: 243).

objetivo de la traducción puede variar, induciendo a cambios de método; se utilizará un método comunicativo para un público equivalente al del original, una adaptación para una edición dirigida al gran público, una versión libre para niños, una traducción filológica para un público erudito o para estudiantes.

3.4. Las técnicas de traducción

Las técnicas de traducción se configuran como opciones del traductor que proporcionan un metalenguaje y una catalogación que sirve para identificar y caracterizar el resultado de la equivalencia traductora con respecto al texto original. Por consiguiente, sirven como instrumentos de análisis para la descripción y comparación de traducciones, al lado de categorías textuales [...], contextuales [...] y procesuales (Hurtado Albir, 2001: 257).

Refiriéndose a microunidades textuales, las técnicas pueden evaluarse solo dentro de una situación concreta de traducción. Las técnicas afectan al resultado de la traducción, son funcionales y tienen un carácter discursivo y contextual³⁵.

Retomo los ejemplos y la clasificación³⁶ de las técnicas de traducción propuestos por Hurtado Albir, que distingue entre:

- *Adaptación*: sustitución de un elemento cultural por otro propio de la cultura receptora; ej. *baseball*(ing.) → *fútbol*(es.).
- *Ampliación lingüística*: añadidura de elementos lingüísticos; ej. *no way* (ing.) → *de ninguna de las maneras* (es.). Se suele utilizar en la interpretación

³⁵ Hurtado Albir (2001: 268).

³⁶ Hurtado Albir (2001: 269-271).

consecutiva y en el doblaje y se opone a la técnica de la *compresión lingüística*.

- *Amplificación*: introducción de «precisiones no formuladas en el texto original»³⁷, como informaciones, paráfrasis explicativas y notas del traductor; ej. *Ramadán* (árabe) → *el mes del ayuno para los musulmanes* (es.). Se opone a la *elisión*.
- *Calco*: traducción literal de una palabra o de un sintagma extranjero; ej. *École Normal* (fr.) → *Normal School* (ing.).
- *Compensación*: introducción de un elemento de información o efecto estilístico en otro lugar del texto traducido en relación al lugar en que aparece en el original.
- *Compresión lingüística*: síntesis de elementos lingüísticos; ej. *Yes, so what?* (ing.) → *¿Y?* (es.). Es un recurso especialmente utilizado en interpretación simultánea y subtitulación.
- *Creación discursiva*: «equivalencia efímera, totalmente imprevisible fuera de contexto»³⁸; ej. La traducción del título de la película inglesa *Rumble fish* (ing.) por *La ley de la calle* (es.).
- *Descripción*: reemplazo de un término o de una expresión por la descripción de la forma y/o función del término; ej. *panettone* (it.) → *el bizcocho tradicional que se toma en Noche Vieja en Italia* (es.).

³⁷ Hurtado Albir (2001: 269).

³⁸ Hurtado Albir (2001: 270).

- *Elisión*: eliminación de elementos de información que están presentes en el texto original.
- *Equivalente acuñado*: utilización de un término o expresión reconocido como equivalente en la lengua de llegada; ej. *They are as like as two peas* (ing.) → *Se parecen como dos gotas de agua* (es.).
- *Generalización*: utilización de un término más general o neutro; ej. *guichet, fenêtre, devanture* (fr.) → *window* (ing.). Se opone a la *particularización*.
- *Modulación*: cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento en relación con la formulación del texto original; ej. *golfo árabe* → *golfo pérsico*.
- *Particularización*: utilización de un término más preciso o concreto.
- *Préstamo*: integración de una palabra o expresión de otra lengua. Puede ser puro (*lobby*) o naturalizado (*fútbol, líder*).
- *Sustitución*: cambio de elementos lingüísticos por elementos paralingüísticos (entonación, gestos), o viceversa; ej. traducir el gesto árabe de llevarse la mano al corazón por *gracias* (es.).
- *Traducción literal*: traducción palabra por palabra de un sintagma o de una expresión.
- *Transposición*: cambio de la categoría gramatical; ej. *He will soon be back* (ing.) → *No tardará en venir* (es.).
- *Variación*: cambio de elementos lingüísticos o paralingüísticos que interesan los aspectos de la variación lingüística, como los cambios de tono textual, de estilo, de dialecto social y de dialecto geográfico.

3.5. Las estrategias traductoras

Las *estrategias traductoras* se pueden definir como:

los procedimientos individuales, conscientes y no conscientes, verbales y no verbales, internos (cognitivos) y externos utilizados por el traductor para resolver los problemas encontrados en el proceso traductor y mejorar su eficacia en función de sus necesidades específicas (Hurtado Albir, 2001: 247).

Como se cita en Hurtado Albir, Oxford distingue entre *estrategias directas*, relacionadas con elementos lingüísticos inherentes a la lengua extranjera (estrategias de memoria, cognitivas y de compensación), y *estrategias indirectas*, que no se relacionan de manera directa con la manipulación de la lengua extranjera (estrategias metacognitivas, afectivas y sociales)³⁹. Las estrategias interaccionan con el conocimiento general del traductor y son directamente relacionadas con la resolución de los problemas de traducción.

3.6. Los problemas de traducción

El acto traductivo se puede considerar como una tarea de *problem solving*⁴⁰. Los *problemas de traducción* son «las dificultades [...] de carácter objetivo con que puede encontrarse el traductor a la hora de realizar una tarea traductora»⁴¹ y la habilidad de solucionarlos es una subcompetencia de la competencia traductora. Los problemas de traducción se pueden clasificar en:

- *Problemas lingüísticos.*

³⁹ Hurtado Albir (2001: 273).

⁴⁰ Salmon (2003: 197).

⁴¹ Hurtado Albir (2001: 286).

- *Problemas extralingüísticos*, que «remiten a cuestiones de tipo temático, cultural o enciclopédico»⁴².
- *Problemas instrumentales*, que derivan de la dificultad que se puede encontrar en la fase de documentación o en el uso de instrumentos informáticos.
- *Problemas pragmáticos*, relacionados con los diálogos presentes en el texto original, con la intencionalidad del autor, con las presuposiciones y las implicaturas derivados del encargo de traducción, de las características del destinatario y del contexto en que se efectúa la traducción⁴³.

Muchas veces un traductor tiene que enfrentarse con problemas de variación lingüística, con la influencia de la distancia temporal entre traducción y texto original, con la incidencia de aspectos ideológicos en la traducción y con elementos culturales. La *variación lingüística* incluye los problemas de traducción derivados del campo, del modo, del tono (vulgar, informal, formal, solemne), del uso de formas estándar o no estándar, de los dialectos geográficos (uso de muletillas, notas del traductor) y de los dialectos sociales. Los problemas de tiempo incluyen la *diacronía*, cuando hay un largo espacio de tiempo entre el original y la traducción, y las *retraducciones*⁴⁴.

Uno de los mayores problemas con el que se enfrenta el traductor son los casos de *diferencias culturales*, problemas que se pueden situar entre los problemas lingüísticos y extralingüísticos. Como citado en Hurtado Albir, Nida identifica

⁴² Hurtado Albir (2001: 288).

⁴³ Hurtado Albir (2001: 286).

⁴⁴ Morillas y Arias (1997: 51).

cinco ámbitos que pueden producir diferencias culturales: las diferencias de ecología, las diferencias de cultura material, las diferencias de cultura social (hábitos y organización social), las diferencias de cultura religiosa y las diferencias de cultura lingüística (diferencias fonológicas, morfológicas, sintácticas y léxicas)⁴⁵. En ese ámbito es fundamental el carácter funcional y dinámico de la traducción, que puede aportar múltiples soluciones y técnicas en función del contacto entre las dos culturas. En la traducción de un *culturema*⁴⁶, término utilizado por Nida (citado en Hurtado Albir) para definir todo el léxico relacionado con aspectos culturales propios de una lengua, es necesario que el traductor tenga en consideración el tipo de relación entre las dos culturas (traducción de cultura dominante a minoritaria, de minoritaria a dominante, paridad entre las dos culturas, cercanía o lejanía cultural), el género textual en que el culturema se inserta, la función del culturema en el contexto original (su relevancia en relación con el conjunto del texto), la naturaleza del culturema (registro, grado de novedad y de universalidad), las características del destinatario y la finalidad de la traducción⁴⁷.

3.7. Los errores de traducción

Los errores de traducción son «una equivalencia inadecuada para la tarea traductora encomendada»⁴⁸.

Hurtado Albir clasifica los errores de traducción⁴⁹ en:

⁴⁵ Hurtado Albir (2001: 524-525).

⁴⁶ Hurtado Albir (2001: 610).

⁴⁷ Hurtado Albir (2001: 610).

⁴⁸ Hurtado Albir (2001: 289).

- *Error relacionado con el texto original* (contrasentido, falso sentido, sinsentido, no mismo sentido, adición, omisión, supresión, referencia extralingüística mal solucionada e inadecuación de variación lingüística) o *error relacionado con el texto de llegada* (ortografía y puntuación, gramática, léxico, aspectos textuales y redacción).
- *Error funcional*, vinculado a la transgresión de aspectos funcionales del proyecto de traducción, o *error absoluto*, independiente de una tarea traductora específica (supone una «transgresión injustificada de las reglas culturales lingüísticas o de uso de la lengua de llegada»⁵⁰).
- *Error en el resultado de la traducción* o *error cometido en el desarrollo del proceso*.

3.8. La competencia traductora

La *competencia traductora* es definida por Hurtado Albir como la «habilidad de saber traducir»⁵¹ y por Belli como «los conocimientos y habilidades que debe poseer el traductor para llevar a cabo una traducción»⁵². El traductor profesional actúa mentalmente una continua conmutación (*switching*)⁵³ entre texto original y texto traducido; en el acto traductivo ambos los textos coexisten en la mente del traductor, creando lo que Harris define *bi-text*⁵⁴.

⁴⁹ Hurtado Albir (2001: 304-305).

⁵⁰ Hurtado Albir (2001: 305).

⁵¹ Hurtado Albir (2001: 385).

⁵² Hurtado Albir (2001: 382).

⁵³ Salmon (2003: 214).

⁵⁴ Harris (1987).

Es posible clasificar la competencia traductora en cinco subcompetencias:

1. *Competencia lingüística* en las dos lenguas, que se compone de comprensión en la lengua de partida, producción en la lengua de llegada, y que es escrita u oral según se trate del traductor o del intérprete.
2. *Competencia extralingüística*: conocimiento enciclopédico, cultural y temático.
3. *Competencia de transferencia*, que consiste en seguir correctamente el proceso traductor (comprensión del texto original y reexpresión en la lengua de llegada según la finalidad de la traducción y las características del destinatario).
4. *Competencia profesional* (o de estilo de trabajo), que consiste en saber documentarse, saber utilizar las nuevas tecnologías y conocer el mercado laboral.
5. *Competencia estratégica*, que incluye procedimientos conscientes e individuales utilizados por el traductor para resolver los problemas encontrados en el desarrollo del proceso traductor en función de sus necesidades específicas.

El traductor tiene también que poseer habilidades psicológicas (memoria, reflejos, creatividad)⁵⁵; además, debería tener la capacidad de reconocer la intención comunicativa del emisor, de realizar las inferencias que el autor preveía realizarían

⁵⁵ Hurtado Albir (2001: 385).

los lectores de su contexto de origen y de adaptar el texto a las convenciones del contexto de recepción⁵⁶.

Con referencia a la competencia del traductor las causas del error pueden deberse a falta de conocimientos lingüísticos o extralingüísticos (competencia lingüística y competencia extralingüística), falta de asimilación o aplicación de los principios que rigen el proceso traductor (competencia de transferencia), falta de aplicación de estrategias para resolver problemas (competencia estratégica), deficiencias en la documentación o en el uso de las herramientas informáticas (competencia instrumental).

3.9. El papel del traductor

Otro debate fundamental en traductología es el de la *visibilidad* o *invisibilidad del traductor* dentro del texto de llegada. Si algunos autores consideran la presencia del traductor en el texto como una violación de la autoridad del original, la mayoría de los traductólogos subrayan la importancia del traductor en cuanto *mediador entre dos culturas* y lector privilegiado del texto original⁵⁷. Si como afirmaba Roland Barthes en los años setenta «el nacimiento del lector debe ser a costa de la muerte del autor»⁵⁸ (citado textualmente en Morillas), la lectura del original por parte del traductor se configura como acto único e irrepetible cuyo resultado reflejará la interpretación personal del traductor. Como se cita en Morillas, Vidal Claramonte afirma la imposibilidad que el traductor sea invisible,

⁵⁶ Morillas y Arias (1997: 70).

⁵⁷ Morillas y Arias (1997: 137).

⁵⁸ Morillas y Arias (1997: 93).

porque trabajo del traductor es «convertirse en lector, escritor e intérprete; fundir horizontes, comprender, amar, siendo consciente siempre de que, como ser humano, aporta, casi sin quererlo, una ideología, unas creencias, que afectan a la traducción»⁵⁹.

Además normalmente el traductor interviene dentro de la traducción de manera explícita en el prólogo (o epílogo), en las notas a pie de página o en glosarios; puede igualmente intervenir de manera implícita, utilizando técnicas como la supresión, la adición o el reordenamiento. (En los textos traducidos hay otras intervenciones implícitas atribuibles a los correctores de estilo o a otros agentes que intervienen en el texto posteriormente a la traducción.)

Aunque la traducción se pueda considerar como «una de las fuerzas determinantes de la cultura, como uno de los aspectos del *discurso* de la época que «crea» tanto los modos de pensar en la sociedad como las mismas identidades de los individuos que la forman»⁶⁰, la profesión del traductor sigue considerándose con superficialidad. El control sobre las competencias de los traductores permanece casi inexistente, fundado sobre el prejuicio de que para traducir es suficiente el conocimiento de la gramática de una lengua extranjera. De norma los traductores no pueden elegir qué traducir ni el tiempo a su disposición y muchas veces tienen que ceder los derechos de autor al cliente. Parece que, como afirma Morillas, el traductor tiene que aceptar que «su papel es el de un figurante en la comedia de la

⁵⁹ Morillas y Arias (1997: 107).

⁶⁰ Morillas y Arias (1997: 69).

cultura, pero sabiendo que su participación es decisiva porque es el único capaz de hacer que todos los demás personajes de la obra se entiendan»⁶¹.

Además, si bien su objetivo principal tendría que ser la educación del lector, la industria editorial resulta el sector en que hay menor calidad de la traducción y en que la traducción viene retribuida poco y con mucho retraso⁶². Según Salmon esa situación persiste por diferentes razones⁶³: la connivencia de los lectores en cuanto consumidores pasivos, indiferentes a la calidad de la traducción y acostumbrados a comprar novelas porque están cautivados por la gráfica del texto, sin saber quién es el traductor; la falta de un sindicato de los traductores; la voluntad de los editores de mantener bajos los salarios. Además solo en los últimos años se han creado cursos académicos especializados en traducción.

⁶¹ Morillas y Arias (1997: 412-413).

⁶² Salmon (2003: 178).

⁶³ Salmon (2003: 178-179).

Capítulo 2

Through the Looking-Glass: Carmen Martín Gaité y El cuarto de atrás

1. Carmen Martín Gaité: biografía y obras

Carmen Martín Gaité (Salamanca, 1925 – Madrid, 2000) es una escritora española cuyas obras se centran en el análisis de la relación entre los individuos y la sociedad. Nace en Salamanca el 8 de diciembre de 1925. Se licencia en Filosofía y Letras en la Universidad salmantina y se doctora en Madrid con la tesis *Los usos amorosos del siglo XVIII español*. En Salamanca tiene sus primeros contactos con el mundo del teatro y participa como actriz en varias obras. Sus primeros trabajos literarios y de crítica literaria aparecen en la revista *Trabajos y Días*.

En 1950 se traslada a Madrid donde Ignacio Aldecoa, compañero de la universidad, la introduce en el círculo literario de la Generación del 55 y empieza a colaborar en revistas y diarios. Ensayista e investigadora, traduce algunas obras de Rilke, Svevo, Flaubert, Levi y Brontë, y trabaja como crítica literaria y periodista en los periódicos madrileños *Diario 16*, *Cuadernos hispanoamericanos*, *Revista de Occidente*, *El País*, *El Independiente* y *ABC*.

Paralelamente empieza a escribir obras de narrativa: *El balneario* (premio Café Gijón en 1955), *Entre visillos* (Premio Nadal, en 1958), *Las ataduras* (1960), *Ritmo lento* (1963), *Retahílas* (1974), *Fragmentos de interior* (1976) y recopila sus cuentos en *Cuentos completos* (1978). Es la primera mujer que obtiene el Premio Nacional de Literatura con *El cuarto de atrás* (1978). Publica *El castillo de las tres*

murallas (1981), *El pastel del diablo* (1985), *Dos relatos fantásticos* (1986), *Caperucita en Manhattan* (1990), *Nubosidad variable* (1992), *Cuentos completos y un monólogo* (1994), *La reina de las nieves* (1994), *Lo raro es vivir* (Premio Fasterath, en 1996) e *Irse de casa* (1998). Carmen Martín Gaité gana muchos premios literarios a lo largo de su carrera de escritora, como el Príncipe de Asturias en 1988, el Premio Nacional de las Letras en 1994, la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes en 1997 y la Pluma de Plata del Círculo de la Escritura en 1999.

Escribe trabajos de investigación histórica como *El proceso de Macanaz, historia de un empapelamiento* (1970), *Usos amorosos del dieciocho en España* (1972), *El Conde de Guadalhorce, su época y su labor* (1977) y *Usos amorosos de la posguerra española* (Premio Anagrama de Ensayo y Libro de Oro de los Libreros Españoles en 1987), que fue el libro más vendido del año. Escribe varias obras de teatro, como *A palo seco* (1957) y *La hermana pequeña* (1959). En 1976 recopila su poesía en *A rachas*. Colabora en guiones de series televisivas como *Santa Teresa de Jesús* (1982) y *Celia* (1989).

Muere el 23 de julio de 2000 y desde 2001 la Agrupación Cultural Carmen Martín Gaité de Madrid celebra anualmente el Certamen de Narrativa Corta para escritores de habla hispana, en el aniversario del su fallecimiento.

2. El manifiesto literario del desorden: *El cuarto de atrás*

El cuarto de atrás de Carmen Martín Gaité, escrito en 1975 (año de la muerte de Franco) y publicado en el año 1978, es una de las novelas emblemáticas

de la transición democrática. A partir de sus primeras páginas la novela se configura como un *pastiche* de géneros literarios: la dedicatoria de la autora a Lewis Carroll y a su obra más conocida, *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), enmarca la novela dentro del género maravilloso y fantástico; la cita de Georges Bataille en segunda portada «La experiencia no puede ser comunicada sin lazos de silencio, de ocultamiento, de distancia»⁶⁴ introduce la obra en la poética del recuerdo que Martín Gaité utiliza en esta autobiografía en que los recuerdos íntimos y colectivos de la dictadura se mezclan y se confunden. Con su dedicatoria a Carroll la autora «ya anuncia el viaje, a través del espejo, a los [...] maravillosos espacios abiertos del desorden y la locura»⁶⁵, anuncia un mundo al revés en el que la distorsión de la realidad mediante el espejo coexiste con la unilateralidad del *logos* y el principio de identidad⁶⁶.

La propia Martín Gaité ha confesado que la idea de esa novela nació en una noche de tormenta en que la escritora se encontraba muy nerviosa porque su hija tardaba más de lo normal en volver a casa y el insomnio le hizo desear una conversación que le permitiese eliminar la angustia⁶⁷.

Todo gira en torno a una misteriosa visita que la protagonista, una escritora cuyo nombre inicia por C. (que a lo largo de la novela se revelará ser la misma Carmen Martín Gaité), recibe en su casa durante una noche de insomnio y tormenta. El visitante es un periodista desconocido, un hombre enigmático vestido

⁶⁴ Martín Gaité (2009: 17).

⁶⁵ Pineda Cachero (2001).

⁶⁶ Pineda Cachero (2001).

⁶⁷ Pineda Cachero (2001).

de negro que, con el pretexto de entrevistarla, entabla con ella una larga conversación donde la protagonista recuerda toda su vida, desde su infancia durante la dictadura franquista hasta el entierro del mismo general Franco en 1975.

Tema central de la obra es el tiempo, que parece deshacerse en los recuerdos reales e imaginarios de Carmen, en los sueños y en los *flash-back*, en las descripciones y digresiones sobre la cultura de postguerra que conviven en la memoria de la protagonista, en los desdoblamientos de personalidad que dan voz a Carmen y a sus *alter ego* (Carola y el hombre vestido de negro). La protagonista emprende una larga conversación con su interlocutor, que le ofrece algunas pastillas (sacadas de una cajita dorada) que le permitirán *desordenarse* y volver al cuarto de atrás de su infancia, el cuarto en el que

reinaban el desorden y la libertad, se permitía cantar a voz en cuello, cambiar de sitio los muebles, saltar encima de un sofá desvencijado y con los muelles rotos al que llamábamos el pobre sofá, tumbarse en la alfombra, mancharla de tinta, [...] un reino donde nada estaba prohibido (Martín Gaité, 2009: 159).

La novela sigue el flujo de los pensamientos de Carmen, su reacción nostálgica por su infancia y sus recuerdos de la asfixia del totalitarismo, a través de una fuga que la lleva al cuarto de atrás y a los otros refugios creados e imaginados cuando era niña. La novela desarrolla un continuo «juego intertextual de espejos donde los recuerdos, la autorreflexión literaria y el género fantástico se funden»⁶⁸ a través del uso de frecuentes *mise en abyme* y referencias literarias en las que el lector se pierde.

⁶⁸ Pineda Cachero (2000).

Carmen recibe una misteriosa llamada por parte de una mujer que se presenta como la pareja del hombre vestido de negro, Alejandro, y que la acusa de ser su amante. La mujer, Carola, afirma haber encontrado algunas cartas de Carmen escondidas en una maleta de doble fondo de Alejandro y revela el carácter violento y agresivo del hombre. La protagonista, si bien confundida por esas acusas y revelaciones, sigue el diálogo con su interlocutor, cuya identidad permanecerá desconocida. El final de la novela es abierto y enigmático: Carmen se duerme y es despertada por su hija, que viene de haber pasado la noche con unos amigos; cuando Carmen se despierta el interlocutor ha desaparecido, pero ella encuentra la cajita dorada que contenía las pastillas y un bloque de ciento ochenta y dos folios numerados, que es una novela titulada *El cuarto de atrás*, la misma novela que el lector está acabando de leer.

El diálogo resulta un elemento fundamental de cohesión del texto y expresa la voluntad explícita de comunicación de la autora. La novela se configura como memoria histórica y personal sobre la guerra y sobre la ubicuidad y omnipresencia del dictador Francisco Franco,

impreso en los periódicos y por las paredes, sonriendo con aquel gorrito militar de borla, y luego en las aulas del Instituto y en el NO-DO y en los sellos; y fueron pasando los años y siempre su efigie y sólo su efigie, los demás eran satélites, reinaba de modo absoluto, si estaba enfermo nadie lo sabía, parecía que la enfermedad y la muerte jamás podrían alcanzarlo (Martín Gaité, 2009: 115-116).

La dictadura había causado la congelación del universo vital de la protagonista, crecida bajo el miedo y el frío de la guerra y perseguida durante toda la infancia por las palabras *víctima, tirano, militares, patria, historia*⁶⁹. La autora en el texto contrapone las necesidades de comunicación interpersonal del individuo, los sueños, los deseos y los recuerdos de la protagonista a la propaganda ideológica alienante y asfixiante de la postguerra. La fragmentación del diálogo, el desorden, el desdoblamiento de la conciencia se oponen a la *uniformidad de hierro*⁷⁰ de la ideología franquista, representada magistralmente por la autora a través de la metáfora del escondite inglés, que da el título al cuarto capítulo de la novela. Si en el juego son los niños los que tienen que permanecer inmóviles, en la realidad histórica del franquismo era la mirada del dictador la que bloqueaba la nación entera con un control que alcanzaba la esfera pública y la privada.

Si bien representadas a través de los ojos de una niña que no entiende lo que está ocurriendo, son numerosas las referencias a la realidad histórica de la guerra y del franquismo a lo largo de la novela: los refugios en que la protagonista se escondía durante los bombardeos durante su infancia, los modelos femeninos propuestos por la Sección Femenina e inspirados en Isabel la Católica, la propaganda de la postguerra basada en los valores del catolicismo, el fusilamiento del tío Joaquín, la dictadura de Primo de Rivera, el entierro de Franco, la escasez de los artículos de primera necesidad y la amortización general. La guerra invade también el refugio de la protagonista, el cuarto de atrás, que viene transformado en

⁶⁹ Martín Gaité (2009: 55).

⁷⁰ Pineda Cachero (2000).

una despensa y ocupado por los artículos de primera necesidad que «desplazaron y arrinconaron nuestra infancia»⁷¹, causando en el cuarto de las niñas una convivencia de olores incompatibles con los olores de la goma de borrar y del pegamento que las niñas solían utilizar.

El cuarto de atrás es solo uno de los refugios que encontramos en la lectura de la novela. Hay refugios reales, como el cuarto de atrás y el refugio en que Carmen se escondía durante el bombardeo, pero también existen lugares utópicos de *evasión solitaria*. El primero es Cúnigan, un lugar único que nace de una canción o una melodía publicitaria que Carmen no sabe si escuchó o inventó, rodeado por la ambigüedad sobre su existencia o inexistencia. El segundo refugio utópico es la isla de Bergai, una isla desierta inventada por la protagonista y su amiga de infancia, cuyo nombre es la apócope entre los apellidos de la misma Gaite y de la amiga (según una moda en auge en Salamanca). Bergai es el lugar imaginario donde las niñas pueden refugiarse en los momentos de miedo o soledad, llegando a la isla a través del aire: «Bastaba con mirar a la ventana, invocar el lugar con los ojos cerrados y se producía la levitación»⁷². La referencia al mito de Peter Pan no solo refleja el deseo de la protagonista adulta de recuperar su infancia sino el deseo de «salir por la ventana de la realidad hacia espacios imaginarios»⁷³. El mayor espacio de esa fuga utópica es precisamente el cuarto de atrás, que permite a Carmen expresar toda su fantasía y creatividad literaria.

⁷¹ Martín Gaite (2009: 160).

⁷² Martín Gaite (2009: 153).

⁷³ Pineda Cachero (2001).

Figura fundamental en la novela es el interlocutor de la protagonista, el hombre vestido de negro, que actúa como provocador de la memoria y que estimula el desorden necesario para la inspiración creativa de la escritora a través de algunas píldoras que le *desordenan* la memoria. El hombre es una figura ambigua, cuya identidad es desconocida, que aparece y desaparece de manera misteriosa. La identidad del hombre resulta equívoca en todo el texto, pero su función es evidente: Alejandro es el hombre-musa, el interlocutor ideal cuya conversación resulta para Carmen un estímulo a la escritura y bajo su sombrero aparecerán los folios de la novela que la protagonista está escribiendo. El hombre es su psicoanalista, el guía que permite a través de sus preguntas la reconstrucción de la época franquista y la relación estrechamente interconectada entre diálogo y memoria. La memoria de unos momentos de su infancia y la invención de refugios donde aislarse del mundo de los adultos son representativos de la aptitud de Carmen a las fugas, «lapsos más o menos largos en los que ella se aparta del diálogo con el hombre de negro [...] para internarse, sola, en sus laberintos personales». El diálogo resulta fundamental para aliviar la tensión entre la protagonista y el entorno social.

La novela inicia con la protagonista que intenta acordarse de la posición en que solía dormir cuando era niña, pero el recuerdo no puede producirse de manera voluntaria sino a través del sueño y de la memoria; el hombre vestido de negro es el instrumento que le da acceso a su memoria personal y al desorden del inconsciente, que le permite translimitar los confines entre realidad y sueño, confundiendo

tiempos y espacios diferentes. El interlocutor encarna entonces el destinatario, receptor y lector ideal para el que no hay irracionalidad, divagación o sinsentido.

Lo que hace la autora es inventar un interlocutor soñado, que le permita al mismo tiempo confrontarse con la soledad necesaria en el acto de producción literaria y con un receptor, que Martín Gaité define «determinante último de la comunicación» en su artículo titulado *La búsqueda del interlocutor* (citado a través de Pineda Cachero (2000)). Alejandro desarrolla este doble papel de ausencia y presencia: por un lado, encarna al doble de la escritora-protagonista, permitiéndole el diálogo consigo misma; por otro lado, es el interlocutor ideal que permite a Carmen revitalizar su conciencia y acceder a un mundo literario que no sea un refugio:

en el espacio que separa sus botas negras y deslucidas de los dedos que asoman por mis sandalias, me parece ver alzarse un castillo de paredes de papel, mejor dicho de papeles pegados unos a otros, a modo de ladrillos, y plagados de palabras y tachaduras de mi puño y letra, crece, sube, se va a desmoronar al menor crujido, y yo me guarezco en el interior, con la cabeza escondida entre los brazos, no me atrevo a asomar (Martín Gaité: , 2009: 56).

La figura del hombre de negro es importante también porque invierte el modelo de la mujer-musa, representa una visión alternativa de la figura masculina y modifica las representaciones estereotipadas de la tradición textual, como afirma Gutiérrez Estupiñán en su artículo publicado en 2008 con el título *La escritora y el hombre-musa (Carmen Martín Gaité en El cuarto de atrás)*. El carácter subversivo del hombre-musa no se marca solo con respecto a la tradición textual sino también

con respecto a la propaganda franquista, que proponía una esposa española fuerte y alegre, complemento y espejo del hombre. En ese sentido, Martín Gaité representa a la protagonista de la novela como una figura femenina auténtica, una mujer de cincuenta años un poco sorda, cuya psique se manifiesta a través de la fuga y del abandono de la linealidad temporal en continuos *flash-back* y recuerdos que permiten a la protagonista dialogar con el hombre de negro, pero sobre todo dialogar consigo misma a través de largos monólogos interiores.

La imagen que resulta de Carmen es una imagen desdoblada y multiplicada por sus dos *alter ego*, Alejandro y Carola, y por su propia imagen reflejada en el espejo de la cocina. El espejo es uno de los objetos que permiten a la protagonista el pasaje espacio-temporal a un tiempo pasado:

la que me está mirando es una niña de ocho años y luego una chica de dieciocho, de pie en el gran comedor de casa de mis abuelos en la calle Mayor de Madrid, resucita del fondo del espejo [...]. Ya otras veces se me ha aparecido cuando menos lo esperaba, como un fantasma sabio y providencial [...] y siempre sale del mismo sitio, de aquel comedor solemne, del espejo que había sobre la chimenea. La suelo tranquilizar y acabamos riéndonos juntas (Martín Gaité, 2009: 70-71).

A través de la memoria de las diferentes etapas de su vida la protagonista consigue acceder a los *cuartos secretos de su psique*⁷⁴ y recuperar el pasado para «recomponer un rostro unitario en el espejo»⁷⁵. En la novela autor, narrador y

⁷⁴ Pineda Cachero (2001).

⁷⁵ Pineda Cachero (2001).

personajes coinciden y todas las dimensiones del texto se refieren en última instancia a su demiurgo.

Como he anticipado, esta novela pertenece a diferentes géneros literarios. Se trata de una novela autobiográfica, enmarcada al inicio por la estructura del cuento de horror y misterio, cuya estructura se convierte en un cuento policíaco durante la conversación entre Carmen y Carola en el capítulo quinto. Es una novela intimista, que confunde memoria histórica y memoria privada, un manifiesto poético de literatura de la autora y al mismo tiempo una novela fantástica.

La afiliación al género fantástico ya se observa a partir de la dedicatoria inicial a Lewis Carroll, pero son numerosas las referencias, más o menos explícitas, al género. La protagonista posee una copia de *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov, libro que tiene una presencia física fundamental dentro del texto, porque precisamente en el lugar en el que estaba el libro de Todorov, se encuentran al final de la novela los folios de *El cuarto de atrás*:

El sitio donde tenía el libro de Todorov está ocupado ahora por un bloque de folios numerados, ciento ochenta y dos. En el primero, en mayúsculas y con rotulador negro, está escrito «El cuarto de atrás» (Martín Gaité, 2009: 177).

Además, la posibilidad de escribir una novela que pertenezca al género viene anticipada por la protagonista en las primeras páginas de la novela, cuando promete a sí misma y a Todorov enfrentarse con la escritura de una novela fantástica.

El género fantástico se construye alrededor del concepto de límite y frontera, relacionando dos términos contradictorios e infringiendo el límite entre

los dos. Según Jaime Alazraki⁷⁶, citado en Tono, ese límite se puede identificar según ejes opuestos: yo/el otro, aquí/allí, ahora/antes (o después), concreto/no concreto, humano/no humano, animado/inanimado. Martín Gaité rompe el orden real en el texto, manipulando y cruzando los planos espacio-temporales de la realidad, confundiendo los límites reales y ficticios a través de las continuas fugas de Carmen entre pasado y presente, la confusión provocada por los sueños, la creación de espacios sobrepuestos, el cambio de lugar de algunos objetos (como el grabado de Lutero) y la aparición de los folios de *El cuarto de atrás* al final de la novela. Elementos como el espejo, la cortina y el teléfono abren y cierran espacios de conexión, son canales físicos y puntos de contacto entre mundos distintos. La conexión creada por esos objetos destruye la linealidad temporal, creando pliegues temporales donde pasado y presente coexisten a través del uso del *flash-back* y de la narración en presente de hechos ocurridos en el pasado. La protagonista misma reflexiona sobre la contigüidad espacio-temporal entre mundos diferentes, cuando lee una nota apuntada en un papel sobre el libro de Todorov: «El tiempo y el espacio de la vida sobrenatural no son el tiempo y el espacio de la vida cotidiana»⁷⁷.

Otras referencias a lo fantástico son la invención de lugares imaginarios e utópicos como Cúnigan y la isla de Bergai, pero sobre todo el uso continuo, a lo largo del texto, del doble y de las metáforas fantásticas. La imagen de la protagonista se multiplica a través del reflejo del espejo y de la memoria que desplaza contemporáneamente las imágenes de Carmen niña, Carmen adolescente y

⁷⁶ Tono (2013: 19).

⁷⁷ Martín Gaité (2009: 126).

Carmen adulta. Los *alter ego* de Carmen, Alejandro y Carola, son personajes marginales que desarrollan la única función de permitir el acto creativo y la comunicación de la protagonista. Además, el nombre mismo de Carola puede considerarse otra referencia a Lewis Carroll y consecuentemente al género fantástico. En ese sentido se puede hablar de antropocentrismo fantástico, ya que «todo gira en torno a un individuo y a sus avatares en un mundo que se deshace»⁷⁸.

Las metáforas fantásticas son otro elemento fundamental en la novela. La cajita dorada que contiene las píldoras es el nexo con el mundo fantástico y ambiguo donde ha tenido lugar la conversación. De hecho, la cajita dorada es la que permite sobrepasar el límite entre el presente y el pasado de la protagonista y su presencia física, una vez que Carmen se despierta, es esencial para conservar la ambigüedad entre sueño y vigilia, entre fantasía y realidad.

Sin duda la metáfora fundamental de la obra es el cuarto de atrás, el cuarto donde Carmen se refugia de la guerra y donde puede manifestar su libertad, fantasía e irracionalidad. El cuarto de atrás es imaginado por la protagonista como:

un desván del cerebro, una especie de recinto secreto lleno de trastos borrosos, separado de las antecámaras más limpias y ordenadas de la mente por una cortina que sólo se descorre de vez en cuando; los recuerdos que pueden darnos alguna sorpresa viven agazapados en el cuarto de atrás, siempre salen de allí, y sólo cuando quieren, no sirve hostigarlos (Martín Gaité, 2009: 83).

Las referencias al género entonces impregnan la novela y crean espacios positivos irreales, que permiten a la protagonista huir de una realidad alienante. Lo

⁷⁸ Pineda Cachero (2001).

fantástico, como afirma Pineda Cachero, «se introduce en la vida de la protagonista con la misma fuerza con la que la muerte de Franco detona los recuerdos de tantas décadas de totalitarismo»⁷⁹.

Otro aspecto fundamental de *El cuarto de atrás* es su carácter metaliterario. Se trata de una novela en proceso de ejecución, que va absorbiendo lo que el lector está leyendo hasta encontrarse al final del texto ya totalmente escrita, en sus ciento ochenta y dos folios numerados, sin que la escritora sea consciente de estar escribiendo. La novela termina con la imagen de la protagonista que está leyendo el *incipit* de la novela que el lector acaba de leer, concluyendo el círculo que había abierto el texto. El valor de este es entonces su carácter transitorio, su estar elaborándose y, según Sobejano, que cito a través de Gutiérrez Estupiñán, la autora busca el sentido de la existencia en el sentido de la escritura⁸⁰.

Son numerosas también las referencias intertextuales, implícitas o explícitas, a otros textos de Martín Gaité y a textos de otros autores. La autora se refiere a sus propias obras, como en el caso de las novelas *El balneario* o *Entre visillos*, o a autores conocidos como Kafka, Melville, Conrad, Darío, Carroll, Todorov y Defoe. Cita directamente unos versos de Rubén Darío (p. 62) y unas líneas de la novela *Cristina Guzmán* de Carmen de Icaza (p. 85) y de *El hombre delgado* de Dashiell Hammett (p. 177), y hace referencia a la literatura de evasión y a la más conocida obra de Defoe, *Robinson Crusoe*. Pero hay también referencias menos explícitas, como el uso de una atmósfera claustrofóbica y de la imagen de la

⁷⁹ Pineda Cachero (2001).

⁸⁰ Gutiérrez Estupiñán (2008).

cucaracha, eco del relato *La metamorfosis* de Franz Kafka. Con respeto a la cucaracha es plausible suponer que el hombre vestido de negro se metamorfosee en la cucaracha, puesto que la cucaracha aparece antes y después de la aparición de Alejandro.

A través de la memoria de la protagonista es posible también reconstruir la sociedad salamantina y madrileña de la juventud de Carmen, porque son frecuentes las referencias a los elementos culturales de la época. Martín Gaité cita numerosas rimas populares, la moda provincial de contraer nombres y apellidos, la moda del pelo rizado para las mujeres y la costumbre de vestirse en Madrid con la modista. Se refiere a los modelos femeninos propuestos en los periódicos y encarnados por la hija de Franco (Carmencita) y por Diana Durbin, al premio Nadal⁸¹ ganado por la primera vez por una mujer, a los juegos de los niños (el escondite inglés, el recorte de mariposas, la colección cronos de personajes famosos), a la tradición gastronómica española (cuando se refiere a las churrerías y a los buñuelos) y al uso del nombre *charutos* para referirse a los pitillos portugueses.

Con su exposición narrativa no lineal y un lenguaje libre la autora nos regala un libro de memorias postmoderno, una novela circular que afronta los fantasmas del cuarto de atrás a través de una lectura introspectiva de la realidad en la que la autora busca su identidad de mujer y de escritora, en un *melting pot* de irrealidad⁸²

⁸¹ Cuando escribió *El cuarto de atrás* Carmen Martín Gaité ya había ganado el premio Nadal en 1958 con la novela *Entre visillos*.

⁸² Pineda Cachero (2001).

que une la literatura, los sueños y los recuerdos. Como lectores «seguimos perdiendo el hilo»⁸³ en las múltiples interpretaciones posibles de la obra.

⁸³ Pineda Cachero (2001).

Capítulo 3

El cuarto de atrás: un ejemplo de traducción

1. La recepción de la obra de Carmen Martín Gaité en Italia

La relación de Carmen Martín Gaité con Italia se remonta a los años 50, gracias al contacto con el neorrealismo italiano, contacto que fue especialmente intenso, debido a sus largas estancias en Italia con la familia del marido, Rafael Sánchez Ferlosio⁸⁴. Además la escritora fue una profunda conocedora de la lengua y de la cultura italianas, que contribuyó a difundir en España con sus traducciones de obras de escritores italianos como Primo Levi, Italo Svevo, Ignazio Silone y Natalia Ginzburg.

Las obras de Carmen Martín Gaité no se impusieron a la atención de los lectores hasta el final de los años 70, cuando en revistas especializadas universitarias empezaron a aparecer reseñas de algunas novelas de la autora como *El cuarto de atrás* (en un artículo de Susanna Regazzoni, publicado en la revista *Rassegna iberistica*, nº 4, 1979, págs. 80-81) y *El cuento de nunca acabar* (publicado por Lucio Basalisco en *Rassegna iberistica*, nº 18, 1983, págs. 35-37)⁸⁵.

En 1990 fue publicado el ensayo monográfico de Maria Vittoria Calvi, titulado *Dialogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martín Gaité* (Milán, Arcipelago). En el mismo año, Carmen Martín Gaité dio conferencias en las

⁸⁴ Calvi (1998).

⁸⁵ Calvi (1998).

universidades italianas de Bérgamo, Verona y Milán. La acogida de la escritora fue entusiasta pero se limitó al mundo académico, debido a la falta de traducciones al italiano de sus obras.

La situación cambió después de la publicación de la novela *Caperucita en Manhattan* (1990), que tuvo un gran éxito editorial y fue la primera obra de la escritora traducida al italiano por la editorial milanesa La Tartaruga. La traducción italiana, titulada *Cappuccetto rosso a Manhattan*, fue realizada por Michela Finassi Parolo y publicada en 1993. El libro fue acogido positivamente por la prensa y al acto de presentación en la librería Rinascita de Bérgamo participó la misma Martín Gaité, que fue entrevistada por varios periodistas⁸⁶.

El éxito editorial del libro, uno de los más vendidos del suplemento Tuttolibri del periódico turinés La Stampa⁸⁷, despertó el interés del sector editorial por las obras de Carmen Martín Gaité. En 1995 salieron las traducciones de *Nubosidad variable* (*Nuvolosità variabile*), publicada por Giunti, y *El cuarto de atrás* (*La stanza dei giochi*), editado por La Tartaruga. Las dos traducciones fueron realizadas por la misma traductora, Michela Finassi Parolo, y tuvieron mucho éxito. *Nubosità variabile* vendió más de 30.000 ejemplares y fue finalista del Premio Bancarella⁸⁸. Otra vez la autora participó a la presentación de los dos libros, en el Instituto Cervantes de Nápoles y de Milán.

En seguida, fueron publicadas también las traducciones de *La Reina de las Nieves*, con el título *La Regina delle Nevi* en 1996, y *Lo raro es vivir*, con el título

⁸⁶ Calvi (1998).

⁸⁷ Calvi (1998).

⁸⁸ Calvi (1998).

Lo strano è vivere en 1998; las dos traducciones fueron editadas por Giunti y realizadas por la misma traductora, Michela Finassi Parolo.

En 1999 se publicó una nueva edición de *Cappuccetto Rosso a Manhattan*, en una colección juvenil de la editorial Mondadori, acompañada por los dibujos originales de la autora⁸⁹.

La obra de Carmen Martín Gaité ha sido objeto de estudio de varias tesis de licenciatura presentadas en universidades italianas y ha sido acogida de manera muy positiva en ámbito académico, en la prensa y entre los lectores.

2. Michela Finassi Parolo: biografía

Michela Finassi Parolo es la primera traductora de la obra de Carmen Martín Gaité. Nace a Vercelli el 20 de noviembre de 1963. Se licencia en Lingue e Letterature Straniere (Idiomas y Literaturas Extranjeras) en 1988 en el Istituto Universitario di Lingue Moderne de Milán y en la Universidad Pontificia de Salamanca.

En 1988 empieza a colaborar con revistas literarias como secretaria y en la oficina de prensa de los premios literarios. En 1990 es secretaria y redactora editorial de *Opera '90: Annuario dell'opera lirica in Italia* por EDT (Turín).

A partir de 1991 empieza su trabajo como traductora y asesora editorial. En 1991 traduce las entradas enciclopédicas atinentes a España y América Latina de *Aggiornamento dell'Enciclopedia Europea Garzanti*. Publica numerosos textos

⁸⁹ Calvi (1999).

didácticos y artículos en revista y se especializa en la traducción de obras de autores como Octavio Paz, Carmen Martín Gaité, Martha Cerda, Pep Subirós, David Trueba, Janine Boissard, Rosa Montero, Angela Vallvey, Marcela Serrano, Eduardo Mendoza, Olga Merino, Carlos Fuentes y de obras de narrativa infantil.

Entre la obra de Carmen Martín Gaité traduce *Nubosidad variable* (*Nuvolosità variabile*, Giunti, 1995), *El cuarto de atrás* (*La stanza dei giochi*, La Tartaruga, 1995), *La reina de las nieves* (*La regina delle nevi*, Giunti, 1996), *Lo raro es vivir* (*Lo strano è vivere*, Giunti, 1998), *Irse de casa* (*Via da casa*, Giunti, 1999) y *Caperucita en Manhattan* (*Cappuccetto Rosso a Manhattan*) por las editoriales La Tartaruga (1993), Mondadori (1999) y Salani (2012).

En 1992 obtiene la capacitación pedagógica a la enseñanza de la lengua y la cultura española; desde 2007 es profesora de español en el bachillerato.

3. De *El cuarto de atrás* a *La stanza dei giochi*: la traducción al italiano de la novela

Como he escrito en el capítulo anterior, *El cuarto de atrás* fue publicado en 1978 pero el público italiano tuvo que esperar diecisiete años para disfrutar de la lectura del texto en su traducción italiana a cargo de la traductora italiana Michela Finassi Parolo, publicada por la pequeña editorial milanesa La Tartaruga.

A través de mi correspondencia con la traductora por correo electrónico me he enterado de que la traducción de *Caperucita en Manhattan* fue propuesta a la editora de La Tartaruga, Laura Lepetit, por la misma Michela Finassi Parolo (como

le había sugerido su directora de tesis Maria Vittoria Calvi). Considerado el éxito de la publicación, la editorial La Tartaruga quiso publicar otra obra en traducción de la misma Martín Gaite y Michela Finassi Parolo propuso la traducción de *El cuarto de atrás*, que fue publicado en 1995 casi al mismo tiempo de la traducción de *Nubosidad variable* editado por Giunti.

A través de nuestra correspondencia Michela Finassi Parolo me ha explicado cómo suele estructurar el proceso traductivo en su trabajo. En la fase de investigación antes de la redacción suele utilizar instrumentos en papel e instrumentos informáticos, como blog de traductores, las respuestas en yahoo, el diccionario de María Moliner o el de la Real Academia, el diccionario en línea Wordreference. Normalmente consigue traducir de media diez páginas por día para textos de dificultad media y suele hacer la revisión del texto con el ordenador, después de que un editor haya releído el texto traducido. El texto final normalmente es revisado por uno o dos editores de la editorial que encarga la traducción.

Con referencia a la traducción de *El cuarto de atrás* Michela Finassi Parolo hizo investigación bibliográfica en bibliotecas pero sobre todo pudo valerse de la ayuda de la autora del texto, Carmen Martín Gaité, que colaboró en la traducción de la novela. Considerado que la traducción fue publicada en 1995 y que la difusión de Internet alcanzó el *boom* solo en el año 2000, es importante tener en consideración la dificultad encontrada en la fase de investigación sobre las diferencias lingüísticas y socio-culturales entre España e Italia, que algunas veces han llevado a simplificar el texto traducido con respeto al original. Además, la falta

de conocimiento del contexto cultural español por parte de la mayoría de los lectores italianos es otro elemento fundamental en ese proceso; una traducción más fiel al original habría necesitado la introducción de numerosas notas explicativas que es siempre preferible evitar en los textos de narrativa. La primera traducción propuesta por Finassi Parolo fue objeto de relectura por la editora que impulsó la traducción, Laura Lepetit.

En esta novela, cuyo tema principal es la escritura de un libro que es real y soñado a la vez, es fundamental considerar si la traducción se enmarca en la tradición metaliteraria y mantiene todas las múltiples referencias literarias y culturales presentes en el original. Para hacer este análisis voy a utilizar la edición española⁹⁰ publicada en la colección Libros del Tiempo por la editorial Siruela en 2009 y la edición italiana⁹¹ publicada por la editorial La Tartaruga en 1995. La relación entre texto de partida y texto de llegada se puede clasificar como sincrónica por época y contexto cultural, pero diferente por idioma, según la clasificación que da Paola Faini en *Tradurre: Manuale teorico e pratico*⁹².

Ya analizando los títulos es posible observar cómo la traducción italiana no respeta literalmente el título original. La propuesta inicial de traducción por parte de la traductora fue *La camera sul fondo* o *La camera in fondo*, pero la decisión de publicar la obra con el título *La stanza dei giochi* fue tomada por razones de *marketing* por la editora de La Tartaruga, Laura Lepetit, y por Maria Vittoria Calvi.

⁹⁰ Martín Gaité, Carmen (2009): *El cuarto de atrás*. Siruela, Madrid.

⁹¹ Martín Gaité, Carmen (1995): *La stanza dei giochi*. A cura di Michela Finassi Parolo. La Tartaruga, Milano.

⁹² Faini (2004: 21).

La elección de este título dejó descontentas a Carmen Martín Gaité y Michela Finassi Parolo, respetivamente autora y traductora del texto.

Como he analizado en el capítulo anterior, el cuarto de atrás es la metáfora fundamental de toda la obra. Se trata del refugio físico en que se esconde la protagonista durante su infancia pero sobre todo representa la parte irracional e inconsciente de Carmen, es el puente que le permite superar el límite entre Salamanca y Madrid, pasado y presente, normas sociales y deseos, realidad y sueño. La referencia del título a un cuarto que se encuentra en la parte detrás de la casa, en un lugar apartado, es significativo porque alude al tema del inconsciente, mientras que la traducción del título al italiano pierde completamente esta referencia literaria fundamental en la obra. Además, la traducción al italiano de *el cuarto de atrás* (es.) cambia a lo largo del texto, perdiendo la referencia intratextual en la novela; es traducido algunas veces como *stanza in fondo alla casa*⁹³ (it.), otras como *stanza dei giochi*⁹⁴ (it.). En el tercer capítulo la traductora utiliza la técnica de la amplificación para explicitar la referencia recíproca entre las dos elecciones de traducción utilizando ambas en la misma oración, como se puede observar en el siguiente ejemplo de traducción: «così tutt'e due abbiamo avuto la nostra stanza in fondo, la nostra stanza dei giochi»⁹⁵.

A partir del primer capítulo, titulado *El hombre descalzo*, la autora introduce el tema de la memoria privada a través de elementos familiares, como su cuarto:

⁹³ Martín Gaité (1995: 54).

⁹⁴ Martín Gaité (1995: 57).

⁹⁵ Martín Gaité (1995: 79).

Pinto, pinto, ¿qué pinto?, ¿con qué color y con qué letra? Con la C de mi nombre, tres cosas con la C, primero una **casa**, luego un **cuarto** y luego una **cama** (Martín Gaité, 2009: 21).

Disegno, disegno, che cosa disegno? con quale colore e quale lettera? Con la C del mio nome, tre cose con la C, prima una **casa**, poi una **camera** e dopo un **canapè** (Martín Gaité, 1995: 11).

En este ejemplo, la elección de traducción propuesta ha conservado el uso de tres palabras que inician por C. La traducción de *cuarto* (es.) como *camera* (it.) introduce otra posibilidad de traducción del término *cuarto*, que difiere de las otras traducciones analizadas en el párrafo anterior. El uso del término *canapè* (it.) se aleja de los términos más coloquiales utilizados en el original y crea un contrasentido en la traducción; el *canapè* es un pequeño sofá con brazos y espaldar, mientras que el texto original lo describe como «un simple rectángulo sin cabecera»⁹⁶. Además, pocas líneas después el término *cama* (es.) no es traducido con el término *canapè* (it.) sino de manera literal con el término *letto*⁹⁷ (it.), que pierde la referencia a una palabra que empieza con la letra C.

El cuarto de atrás, en su versión original, es una novela de ciento ochenta y dos páginas, introducida por la dedicatoria a Lewis Carroll y por la cita de Georges Bataille y estructurada en siete capítulos: *El hombre descalzo*, *El sombrero negro*, *Ven pronto a Cúnigan*, *El escondite inglés*, *La maleta de doble fondo*, *La isla de Bergai*, *La cajita dorada*. Con referencia al número de las páginas, la versión italiana respeta la numeración de la primera edición, fundamental en esta obra que termina

⁹⁶ Martín Gaité (2009: 21).

⁹⁷ Martín Gaité (1995: 11).

especificando el número de las páginas del libro que se está creando bajo los ojos del lector. La traducción igualmente respeta la estructura de la novela, que sigue dividida en siete capítulos titulados: *L'uomo a piedi nudi*, *Il cappello nero*, *Vieni dunque a Cùnigan*, *Uno due tre stella*, *Una valigia col doppio fondo*, *L'isola di Bergai*, *La scatoletta dorata*. Los títulos de los capítulos han sido traducidos de manera literal, con excepción del cuarto capítulo en que *El escondite inglés* se ha convertido en *Uno due tre stella*. En este caso la traducción literal habría resultado incomprensible para los lectores italianos, mientras la decisión de traducción de Finassi Parolo permite conservar el sentido y la finalidad del texto original; de echo, *uno due tre stella* es el nombre italiano utilizado para nombrar el juego infantil que se conoce en España como *el escondite inglés* (o *un dos tres chocolate inglés*), que consiste en alcanzar la pared sin que el que la paga vea moverse a los otros participantes. Los niños pueden moverse solo mientras que el que la paga está vuelto contra una pared, cantando «¡Un,dos,tres! ¡El escondite inglés!». Al final de la canción el niño se gira rápidamente y si pilla a alguien en movimiento, éste deberá retroceder hasta la línea de partida. El juego continúa hasta que todos los jugadores han tocado la pared y el último que lo ha conseguido será el siguiente en pagarla. En este caso la traductora ha utilizado la técnica del equivalente acuñado, utilizando un término equivalente al original en la lengua de llegada.

Voy a empezar mi análisis a partir de un capítulo de la novela que considero representativo para evaluar la equivalencia traductora entre texto original y texto traducido y que me ha permitido observar no solo las técnicas de traducción utilizadas (con referencia a la clasificación propuesta en las págs. 14-16 de esta tesis)

sino también cómo han sido solucionadas las diferencias lingüísticas y culturales, cómo se han traducido las citas de textos literarios y no literarios, cuándo y por qué se han utilizado las notas a pie de página. A partir del segundo capítulo, titulado *El sombrero negro*, comentaré las técnicas de traducción utilizadas y los errores de traducción que se repiten con mayor frecuencia en este capítulo y que se pueden observar en toda la novela.

Este capítulo introduce en la novela la figura del hombre vestido de negro, el entrevistador e interlocutor de la protagonista. La entrevista del hombre a la escritora se transforma en un diálogo que investiga los recuerdos de la protagonista. El encuentro de Carmen con una cucaracha (referencia a Kafka y representación del doble del entrevistador) en el pasillo de la casa introduce el tema de la literatura de misterio y de la escritura. Al lado de la máquina de escribir aparecen quince folios que la protagonista no se acuerda haber escrito, es la novela misma que empieza a tomar forma. La protagonista recuerda su viaje a Portugal, su infancia y la invención de la isla de Bergai, los bombardeos durante la guerra y se pierde en los recuerdos de las vacaciones al balneario con su padre, mientras que el interlocutor discute la novela de la autora titulada *El balneario*. El presente, los recuerdos del pasado y la trama de la novela se mezclan y sobreponen en la mente de Carmen, rodeando alrededor de su único refugio: el cuarto de atrás.

Ya desde el primer párrafo se evidencian algunas diferencias lingüísticas y culturales que afectan a la traducción:

Me despierta el sonido del teléfono,
lo cojo a tientas, sobresaltada,

Mi sveglia il trillo del telefono,
sussulto, **lo afferro a tentoni, non**

sin saber desde dónde, y una voz masculina desconocida pronuncia mi nombre y **mis apellidos** con un tono seguro en el que se trasluce cierto enojo. Doy la luz: «Sí, soy yo, pero ¿qué pasa?», y mientras le oigo decir que **ha estado llamando a la puerta mucho rato** y que ahora me telefona **desde el bar de abajo**, compruebo que estoy acostada en la cama grande y que, **al dar la luz, he tirado un vaso de agua** que había en la **mesilla** y el embozo de la sábana se ha empapado. **La humedad ha alcanzado también al libro de Todorov**, que yace en la colcha con unos papeles encima. Lo seco **atropelladamente** con la manga del pijama (Martín Gaité, 2009: 33).

so bene dov'è, e una voce maschile sconosciuta pronuncia il mio nome e **cognome** con un tono sicuro, da cui traspare un'ombra di fastidio. Accendo la luce: «Sì, sono io, ma cosa succede?», e mentre lo sento dire che **ha suonato a lungo alla porta** e che ora sta telefonando **dal bar sotto casa**, mi accorgo di essere sdraiata sul letto grande e **di aver fatto cadere, accendendo la luce, un bicchiere pieno d'acqua** che era sul **tavolino da notte**, e il risvolto del lenzuolo si è tutto inzuppato. **L'umidità non ha risparmiato neanche il libro di Todorov**, che giace sul copriletto con sopra qualche foglio. Lo asciugo **alla bell'e meglio** con la manica del pigiama (Martín Gaité: 1995, 23-24).

El primer elemento cultural en que se diferencian el original y la traducción es el término *apellidos* (es.), que es traducido en singular al italiano; eso se puede

explicar porque en español se suelen utilizar dos apellidos (el primer apellido del padre y el segundo apellido de la madre), mientras que en Italia solo se utiliza el apellido del padre. La traductora en ese ejemplo ha decidido adaptar el término al contexto de la cultura receptora para evitar el extrañamiento del lector.

Otro elemento que vamos a encontrar a lo largo de todo el texto es la diferencia de puntuación en las oraciones interrogativas y exclamativas, introducidas en español por los signos de apertura de interrogación/exclamación invertidos (¿/¡). En italiano solo se utiliza un único signo de interrogación/exclamación al final de la frase y la traducción resulta adaptada a las normas de puntuación del italiano.

Además de la adaptación, otras técnicas de traducción son utilizadas en este párrafo. Ya en las primeras líneas hay cambios en el uso de los tiempos verbales; por ejemplo, el texto del original *lo cojo a tientas, sobresaltada, sin saber desde dónde* es traducido al italiano como *sussulto, lo afferro a tentoni, non so bene dov'è*. Se evidencia en estas líneas el uso de la transposición, es decir el cambio de la categoría gramatical, del participio pasado en español al presente de indicativo en italiano. Otra transposición está presente en el uso de la forma conjugada del presente de indicativo en *non so bene dov'è* (it.), traducción del tiempo infinitivo *sin saber desde dónde* (es.). En mi opinión en ese ejemplo habría sido preferible preservar la estructura del original con una traducción literal de la expresión, como «lo prendo a tentoni, spaventata, senza sapere da dove»⁹⁸, porque noto una incongruencia en

⁹⁸ En los casos en que utilizaré otras traducciones al italiano se tratará de mis propuestas de traducción.

el texto traducido entre el hecho que la protagonista no sepa dónde se encuentra el teléfono mientras que ya lo tiene en su mano.

Otra transposición en el uso de los tiempos verbales está presente en *ha estado llamando a la puerta mucho rato* (es.), traducido al italiano como *ha suonato a lungo alla porta*. En este ejemplo el pretérito perfecto compuesto seguido por un gerundio ha sido traducido al italiano como un pretérito perfecto compuesto, sin utilizar el gerundio. En el mismo ejemplo la traductora utiliza también la técnica de la compensación, invirtiendo la posición de los términos *a la puerta* y *mucho rato* en la traducción italiana (*a la puerta mucho rato* → *a lungo alla porta*). Otros ejemplos de transposición son el infinitivo *al dar la luz* (es.) traducido con el tiempo gerundio *accendendo la luce* (it.) y el pretérito perfecto *he tirado* (es.) traducido en italiano como *aver fatto cadere* (it.) en infinitivo.

En este primer párrafo hay también dos ejemplos de ampliación lingüística, es decir casos en los que la traductora ha añadido elementos lingüísticos no presentes en el texto original: la añadidura del término *casa* (it.) en la expresión *dal bar sotto casa* (it.), cuando en español la autora solo había utilizado *desde el bar de abajo* (es.), y la añadidura del término *pieno* (it.) en la expresión *un bicchiere pieno d'acqua* que se diferencia del original español que simplemente hace referencia a *un vaso de agua* (es.).

Otro ejemplo evidente de transposición es *La humedad ha alcanzado también al libro* (es.) → *L'umidità non ha risparmiato neanche il libro* (it.); en este ejemplo hay un cambio de la categoría gramatical que cambia la oración de afirmativa en español a negativa en italiano.

Desde un punto de vista léxico he encontrado dos ejemplos que difieren del texto original. El primero es el caso de *mesilla* (es.), traducido en italiano con *tavolino da notte* (it.), que respeta el significado del término pero es un término en desuso en italiano con respecto al término utilizado en el original; además, el término italiano *tavolino da notte* es introducido por primera vez en el segundo capítulo, mientras que en todo el primer capítulo *mesilla* (es.) es traducido con la palabra de uso más frecuente *comodino* (it.). El segundo ejemplo es la traducción de *atropelladamente* (es.), que es traducido en italiano como *alla bell'e meglio* (it.); creo que ese caso se pueda considerar un error de traducción porque el término español no se refiere a la calidad sino a la velocidad de la acción y sería más correcto traducirlo con el término *velocemente* (it.) o con otro sinónimo.

En el párrafo siguiente del original he encontrado dos ejemplos de elisión: la traducción de la expresión «que esa era la hora que le había marcado»⁹⁹ (es.) por «l'ora che avevo fissato»¹⁰⁰ (it.) y la eliminación del adverbio *muy* en la expresión «hasta muy tarde»¹⁰¹ (es.), traducido en italiano como «fino a tardi»¹⁰² (it.). En ambos los casos la elisión no elimina elementos de información fundamentales en el texto original.

Cito en seguida en mi análisis el tercer párrafo del capítulo que estoy analizando:

⁹⁹ Martín Gaité (2009: 33).

¹⁰⁰ Martín Gaité (1995: 24).

¹⁰¹ Martín Gaité (2009: 33).

¹⁰² Martín Gaité (1995: 24).

—No, no se vaya. Estoy **completamente despierta** —le aseguro con una convicción incomprensible, como si en mantener esa mentira **me fuera la honra**—. Es que desde esta habitación del fondo se oye mal el timbre, es **una casa con mucho pasillo**, ¿sabe? **Pero ahora estaré al tanto, suba cuando quiera.**

—Lo que pasa es que ya no veo al **sereno**, y **como llueve de esta manera...**

Miro hacia la ventana, que **sigue entreabierta** y sobre las losas de la terraza cae, efectivamente, una **lluvia hostigada y torrencial** (Martín Gaité, 2009: 33–34).

« No, non se ne vada. Sono **svegliissima** » gli assicuro con una convinzione incomprensibile, come se persistere in tale menzogna **fosse per me un punto d'onore**. « Da questa camera in fondo si sente male il campanello, è **una casa tutta corridoio**, sa? **Comunque adesso che lo so farò attenzione, salga pure quando vuole.** »

« Purtroppo non vedo da nessuna parte il **portiere di notte**, e **sta pioviendo che Dio la manda...** »

Guardo verso la finestra **ancora socchiusa**, e in effetti, sulle mattonelle della terrazza, cade una **pioggia sferzante e torrenziale** (Martín Gaité, 1995: 24).

Esta cita del texto me permite observar otra diferencia en el uso de la puntuación entre español e italiano, es decir la puntuación utilizada en el estilo directo. En español se utiliza la raya (—) para señalar la intervención de cada interlocutor en los diálogos y para introducir los comentarios y los incisos del narrador en una oración. En cambio, en italiano hay diferentes signos de puntuación que se pueden utilizar en el estilo directo; la traductora en ese caso ha

elegido adaptar el original a la norma ortográfica italiana con el uso de las *virgolette basse* (« »).

Otras técnicas de traducción han sido adoptadas por la traductora en este párrafo. Utiliza una transposición en la traducción de *completamente despierta* (es.), traducido en italiano con el superlativo absoluto *svegliissima* (it.), en vez de traducir literalmente la expresión original que utiliza un adverbio seguido por un adjetivo. Otro ejemplo de transposición es la expresión *una casa con mucho pasillo* (es.), traducida al italiano adjetivando el nombre *pasillo* a través de la expresión *una casa tutta corridoio* (it.). El último caso de cambio de categoría gramatical es la relativa *que sigue entrabierta* (es.), traducida en italiano con un adverbio seguido por un adjetivo como *ancora socchiusa* (it.).

Con referencia a los elementos lexicales la expresión *me fuera la honra* (es.) no es traducible de manera literal en italiano y encuentro una buena solución de traducción la utilizada por la traductora que utiliza el término *punto d'onore* (it.).

En la traducción de la oración *Pero ahora estaré al tanto, suba cuando quiera* ha sido necesario, según la traductora, el uso de la ampliación lingüística para explicitar que la expresión *estar al tanto* (es.), cuyo significado según el DRAE (*Diccionario de la lengua española*, editado por la Real Academia Española) es «al corriente de, enterado»¹⁰³ conlleva que la protagonista, enterándose del hecho que el timbre se oye mal, pondrá mayor atención para escuchar el timbre una vez que el entrevistador suba al piso. Por eso la traducción italiana resulta *Comunque adesso che lo so farò attenzione, salga pure quando vuole* (it.).

¹⁰³ Real Academia Española (2001).

Otro ejemplo de ampliación lingüística es la traducción del término *sereno* (es.), que se refiere al «encargado de rondar de noche por las calles para velar por la seguridad del vecindario, de la propiedad»¹⁰⁴ y que Michela Finassi Parolo ha traducido como *portiere notturno* (it.), para desambiguar el término *portiere* que en italiano puede referirse también al guardameta en ámbito deportivo. En este ejemplo, la elección de traducción no corresponde perfectamente al sentido expresado por el término original porque el término *portiere* (it.) indica la persona que se dedica profesionalmente al cuidado y vigilancia del portal de un edificio (*portero* en español). Sería preferible traducir el término *sereno* (es.) como *metronotte* (it.).

Podría considerarse un error de traducción la decisión de la traductora de traducir la oración *llueve de esta manera* con una expresión idiomática como *sta pioviendo che Dio la manda*. Si bien no se verifiquen cambios de significado, me parece más apropiado utilizar una expresión idiomática solo si está presente también en el texto original, para no modificar la voluntad de expresión de la autora. En cambio, me parece una buena solución de traducción la elección del adjetivo *sferzante* (it.), con referencia a la lluvia, para traducir el adjetivo *hostigada* (es.). Si bien no se trate de un adjetivo que se suele utilizar para caracterizar la lluvia, respeta el ámbito semántico del término original (de *hostigar*: dar golpes con una fusta, un látigo u otro instrumento¹⁰⁵).

¹⁰⁴ Real Academia Española (2001).

¹⁰⁵ Real Academia Española (2001).

También en el análisis del tercer párrafo se evidencian numerosos casos de transposición: la perífrasis de futuro *ir a + infinitivo* traducida con una forma de futuro sintético en italiano (*va a aparecer*¹⁰⁶ → *comparirà*¹⁰⁷), la preposición seguida por un nombre traducida como adjetivo en italiano (*con recelo*¹⁰⁸ → *timorosa*¹⁰⁹; *del tamaño*¹¹⁰ → *grande*¹¹¹), el cambio de género del pronombre que concuerda con el nombre *cucaracha*, femenino en español pero masculino en italiano (*le viene*¹¹² → *gli viene*¹¹³), la traducción de un nombre con un verbo (*con un tambaleo sinuoso*¹¹⁴ → *ondeggiando sinuosamente*¹¹⁵) o, al revés, la traducción de un verbo con un nombre (*al doblar*¹¹⁶ → *alla seconda svolta*¹¹⁷; *siempre protege*¹¹⁸ → *è pur sempre una protezione*¹¹⁹).

Hay un ejemplo de compresión lingüística, es decir la síntesis de elementos lingüísticos, en la traducción del término *cuarto de estar*¹²⁰ (es.) traducido en italiano con una única palabra: *soggiorno*¹²¹ (it). He encontrado también un

¹⁰⁶ Martín Gaite (2009: 34).

¹⁰⁷ Martín Gaite (1995: 24).

¹⁰⁸ Martín Gaite (2009: 34).

¹⁰⁹ Martín Gaite (1995: 24).

¹¹⁰ Martín Gaite (2009: 34).

¹¹¹ Martín Gaite (1995: 25).

¹¹² Martín Gaite (2009: 34).

¹¹³ Martín Gaite (1995: 24).

¹¹⁴ Martín Gaite (2009: 34).

¹¹⁵ Martín Gaite (1995: 25).

¹¹⁶ Martín Gaite (2009: 34).

¹¹⁷ Martín Gaite (1995: 25).

¹¹⁸ Martín Gaite (2009: 34).

¹¹⁹ Martín Gaite (1995: 25).

¹²⁰ Martín Gaite (2009: 34).

¹²¹ Martín Gaite (1995: 24).

ejemplo de ampliación lingüística en la introducción en italiano del término *l'ipotesi*, que no es presente en el texto original.

Hay dos casos de elisión, es decir la eliminación de algunos elementos del texto original, en los siguientes ejemplos: *saltando por encima de su cuerpo*¹²² (es.) → *lo scavalco*¹²³ (it.), *salgo al rellano de la escalera*¹²⁴ (es.) → *esco sul pianerottolo*¹²⁵ (it.).

Hay un ejemplo de compensación en la traducción de *apoyada, a oscuras*¹²⁶ (es.), traducido al italiano con la inversión de los términos: *al buio, appoggiata*¹²⁷ (it.).

En esta parte del texto es posible analizar otros cambios introducidos en la traducción por Finassi Parolo. Por ejemplo, la oración «como segura de ocupar el casillero que le pertenece en un gigantesco tablero de ajedrez»¹²⁸ (es.) ha sido traducida como «con la sicurezza di chi sa di occupare la casella giusta sopra una scacchiera gigantesca»¹²⁹ (it.); en este caso, hay diferentes técnicas de traducción que se pueden evidenciar: hay una transposición del adjetivo *segura* traducido con el sustantivo *sicurezza*, el uso de la ampliación lingüística en la introducción en italiano del sujeto *di chi sa* (que me parece aumentar el sentido de la intencionalidad de la acción de la cucaracha); otro ejemplo de transposición de la

¹²² Martín Gaite (2009: 34).

¹²³ Martín Gaite (1995: 25).

¹²⁴ Martín Gaite (2009: 34).

¹²⁵ Martín Gaite (1995: 25).

¹²⁶ Martín Gaite (2009: 34).

¹²⁷ Martín Gaite (1995: 25).

¹²⁸ Martín Gaite (2009: 34).

¹²⁹ Martín Gaite (1995: 24).

relativa verbal es *el casillero que le pertenece*, traducido al italiano perdiendo el sentido de pertenencia a través de la introducción de un adjetivo en *la casella giusta*. Al final de la oración hay también un ejemplo de comprensión lingüística en la traducción del término *tablero de ajedrez* porque en italiano el término *scacchiera* es suficiente para explicar de que juego se trate, mientras que en español el uso del término *tablero* podría resultar vago.

En este segundo capítulo se da el primer encuentro entre la protagonista y su entrevistador. Cito la primera descripción que nos da la autora sobre el hombre: «Se para y un hombre vestido de negro sale y se queda mirándome de frente»¹³⁰. La frase española está compuesta por tres oraciones coordinadas. En ese caso la traductora ha preferido traducir la tercera oración como una subordinada relativa; además la compensación utilizada en italiano anticipando la expresión *de frente* (es.) antes del verbo *mirar* (es.) produce un error de sentido porque parece referirse al verbo *quedarse* en vez que al verbo *mirar*; eso es evidente en la traducción italiana: «Si ferma e ne esce un uomo vestito di nero, che si piazza davanti a me per guardarmi»¹³¹. Además me parece que la traducción italiana *si piazza davanti a me* exprese una mayor voluntariedad de la acción con respecto al original.

Hasta ahora he analizado todas las diferencias que se observan entre el texto de partida y el texto de llegada. Desde este punto del análisis voy a concentrar mi atención en las diferencias sustanciales entre original y traducción y en los casos en

¹³⁰ Martín Gaité (2009: 35).

¹³¹ Martín Gaité (1995: 25).

los cuales la traducción respeta el original desde el punto de vista lingüístico, cultural y literario.

A lo largo del texto he observado muchas diferencias léxicas: por ejemplo el término *dormitorio*¹³² (es.) es traducido al italiano con la expresión *camera da letto*¹³³ (it.).

El término *papel de aleluyas*¹³⁴ (es.) es traducido con el término *illustrazione*¹³⁵ (it.); en este caso la traductora ha utilizado la técnica de la generalización, utilizando un término más general con respeto al término original que se refiere a una estampa acompañada de versos religiosos. Si bien en el texto traducido haya una pérdida de las referencias al ámbito religioso, en mi opinión no se trata de un error de traducción porque el término es marginal en el contexto narrativo de la obra en cuanto el papel de aleluyas está citado como algo que el interlocutor está mirando, pero no tiene una función específica en el texto.

Otra elección de traducción que encuentro interesante en el texto de llegada es la decisión de la traductora italiana de conservar el término original *pesetas* (es.) en la traducción. Esta elección ha permitido mantener el contexto cultural de referencia del original, puesto que el término español es un extranjerismo común en italiano y es posible encontrarlo como entrada en los diccionarios monolingües italianos para indicar, según la definición de Devoto y Oli en *Il dizionario della lingua italiana*, la «moneta d'argento spagnola, in origine

¹³² Martín Gaité (2009: 35).

¹³³ Martín Gaité (1995: 26).

¹³⁴ Martín Gaité (2009: 36).

¹³⁵ Martín Gaité (1995: 26).

emessa nelle colonie americane come frazione della moneta da otto reali; dal 1868 è l'unità monetaria spagnola» (Devoto y Oli, 1995: 1433). En el tercer capítulo he encontrado también la expresión española *seis duros* (Martín Gaité, 2009: 83), traducida al italiano como *trenta pesetas* (Martín Gaité, 1995: 73) puesto que un duro indica la moneda de plata del valor de cinco pesetas.

En el diálogo entre la protagonista y el hombre vestido de negro hay una referencia a las cucarachas como misteriosas. Ese tema permite al entrevistador introducir el tema de la literatura de misterio:

<p>—Son misteriosas —admite—. Como todas las apariciones. ¿A usted no le gusta la literatura de misterio? (Martín Gaité, 2009: 36).</p>	<p>« Hanno un che di fantastico » ammette. « Come tutte le apparizioni, del resto. A lei non piace la letteratura fantastica? » (Martín Gaité, 1995: 27).</p>
---	---

En este ejemplo, la autora juega con el término *misterio*; en la traducción italiana el término fantástico se puede utilizar en la misma manera con referencia a las cucarachas para introducir el tema de la literatura fantástica; en ese sentido la traducción puede considerarse buena porque respeta el estilo narrativo de la autora. Creo que los términos *misterioso* (es.) y *fantástico* (it.) no puedan considerarse sinónimos perfectos en este contexto por diferentes razones: la existencia de los dos términos en español indica que existe una diferencia de sentido entre los dos; en particular, con referencia al ámbito literario, la literatura de misterio es un género enfocado en la investigación de un crimen mientras que la literatura fantástica es un género narrativo mucho más amplio. Puesto que el

diálogo se centra en la literatura fantástica, con referencias explícitas al género (como a través de la cita de la obra de Todorov), creo que en ese sentido la traducción pueda considerarse coherente con el texto original. En cambio, haciendo referencia a las cucarachas con el término *fantástico* en vez que con el término *misterioso* se pierde la referencia literaria a Kafka porque la expresión italiana indica algo sorprendente, perdiendo el matiz de incertidumbre e incomprensibilidad expresado por el término original.

En la misma página he encontrado la expresión española *leo de refilón*¹³⁶ (es.), traducida al italiano como *leggo con la coda dell'occhio*¹³⁷ (it.). En este ejemplo, comparando diferentes diccionarios italianos y españoles he encontrado un matiz diferente en el significado de las dos expresiones. La expresión italiana se refiere a una acción disimulada¹³⁸, mientras que la expresión española tiene una menor marca de agentividad refiriéndose a una mirada de lado que creo más correcto traducir como *di sfuggita*¹³⁹ (it.).

Otro ejemplo de compresión lingüística está presente en la parte del texto en que la protagonista se refiere a los folios que están apareciendo bajo el sombrero y que *forman un montón como de quince*¹⁴⁰ (es.). En la traducción al italiano desaparece la palabra *montón* (*mucchio* en italiano) y el texto italiano resulta simplificado en *saranno una quindicina*¹⁴¹ (it.). Además de la compresión

¹³⁶ Martín Gaite (2009: 36).

¹³⁷ Martín Gaite (1995: 27).

¹³⁸ Devoto y Oli (1995: 418).

¹³⁹ Tam (2009: 908).

¹⁴⁰ Martín Gaite (2009: 37).

¹⁴¹ Martín Gaite (1995: 27).

lingüística, en este ejemplo hay también un cambio de categoría gramatical (transposición) del adjetivo numeral *quince* traducido con el sustantivo femenino *quindicina* en italiano.

Un ejemplo de particularización, es decir la utilización de un término más concreto, está presente en la página 38 donde en el texto original se encuentra la expresión *ratos perdidos* (es.) mientras que en la traducción en la página 28 está la expresión *mezz'ore perdute* (it.), utilizando un término más específico con respecto al término original que no cuantifica el tiempo y que se habría podido traducir con *momenti perduti* (it.). Otro ejemplo de particularización es el uso del término italiano *Pasqua* (Martín Gaité, 1995: 65) para traducir *Semana Santa* (Martín Gaité, 2009: 71); en este ejemplo el texto original se refiere a las vacaciones de Semana Santa, entonces la versión italiana resulta equivalente al texto español.

Uno de los mayores problemas de traducción que he encontrado en este capítulo es el siguiente:

Obedezco maquinalmente, sumida	Obbedisco macchinalmente, ancora
aún en mis conjeturas, que se	immersa nelle mie congetture, che
deshilvanan a medida que me	si fanno via via più scucite
alejo de la mesa (Martín Gaité,	mentre mi allontano dal tavolo
2009:38).	(Martín Gaité, 1995:29).

En este caso el problema se encuentra en la traducción del verbo *deshilvanar* que en el texto original se refiere al sustantivo *conjeturas*. En *Clave: diccionario de uso del español actual* he encontrado el uso del término *deshilvanado* en el significado de «sin enlace ni trabazón» (García Márquez, 2006: 649), especialmente

si referido a un razonamiento; es presumible que la autora Carmen Martín Gaité extendió el uso de este significado al término *conjeturas* en la versión original de la obra. En la traducción la traductora ha decidido mantener el ámbito semántico del original, pero en mi opinión se ha producido una traducción incorrecta porque en italiano no he encontrado la existencia del verbo *scucire* (it.) con referencia al sustantivo *conjeturas*. En mi opinión en la traducción es posible reproducir el sentido del original, conservando el ámbito léxico de referencia a la costura, a través de la expresión *perdere il filo* (it.), extendiendo el uso al término *conjeturas* si bien en italiano se suele utilizar esta expresión con el sustantivo *discorso* (it.), como en la expresión *perdere il filo del discorso* (it.). En este caso mi propuesta de traducción sería: *Obbedisco macchinalmente, ancora immersa nelle mie congetture, di cui perdo il filo a mano a mano che mi allontano dal tavolo.*

Otro ejemplo de ampliación lingüística se encuentra en la versión italiana en la traducción italiana *macchina da scrivere* (artín Gaité, 1995: 30) por *máquina* (Martín Gaité, 2009: 39). En este caso probablemente la traductora ha considerado necesario precisar de qué tipo de máquina se trate, si bien el contexto no es equívoco.

Un ejemplo de amplificación está presente en la siguiente cita:

Me suena a interrogatorio	Mi sa d' interrogatorio in
policíaco , no soporto que me	questura , non soporto di essere
acorrallen con interrogatorios.	messa alle strette con un
—Por favor, déjelo, le digo que no	interrogatorio.
sé.	« Per favore, lasci perdere, se le

Lo he dicho en tono impaciente. El brazo desciende, desaparece de mi campo visual, experimento un ligero alivio. Pero es **pasajero**. La voz tranquila, impasible, vuelve a la carga (Martín Gaité, 2009: 39).

dico che non lo so. » L'ho detto in tono impaziente. Il braccio ridiscende, scompare dal mio campo visivo, avverto un leggero sollievo. Ma è **di breve durata**. La voce tranquilla, impassibile, ritorna alla carica (Martín Gaité, 1995 30).

En esta cita es posible observar cómo la traductora ha traducido el término *interrogatorio policiaco* (es.) con el término *interrogatorio in questura* (it.). En el texto original no hay referencia al lugar donde se desarrolla el interrogatorio, se trata de una información no formulada en el texto original y añadida por la traductora. Hay también un ejemplo de ampliación lingüística en la traducción de *pasajero* (es.), que Finassi Parolo ha decidido traducir con *di breve durata* (it.), alejándose de la posible traducción literal *passaggero* (it.).

El fenómeno de la ampliación lingüística se puede descubrir a lo largo de toda la obra. En algunos casos la ampliación resulta mínima, como se observa en el primer capítulo en la expresión española *de lo más alto* (Martín Gaité, 2009: 20), traducida al italiano como *dal punto più alto* (Martín Gaité, 1995: 10), introduciendo un sustantivo que no está presente en el original. En otros casos la ampliación lingüística resulta mayor y no necesaria, como en el siguiente ejemplo:

Bueno, ya, al suelo no hace falta llegar **porque lo tapa la cama que está apoyada contra la esquina, una cama turca** (Martín

Be', non è il caso di arrivare fino al pavimento **in quanto viene nascosto dal canapè, appoggiato contro il muro**

Gaite, 2009: 21).

**proprio vicino all'angolo, in
realtà si tratta di un letto alla
turca** (Martín Gaite, 1995: 11).

He observado un ejemplo de amplificación en la sustitución del término español *mester de clerecía* (Martín Gaite, 2009: 133) por su paráfrasis explicativa en la versión italiana: *poesia sacra del Medioevo* (Martín Gaite, 1995: 134). En el cuarto capítulo hay otro ejemplo de amplificación en la explicación de la procedencia del término *estraperlo*, «dal nome dei suoi inventori Strauss e Perlo» (Martín Gaite, 2009: 114); esta información no está presente en el texto original.

En la misma página hay un ejemplo importante de elisión, es decir la eliminación de elementos que están presentes en el texto original:

[...] lo recitaba de carretilla ante la
complacencia general, **decía: «El
estraperlo es una especie de
ruleta que tiene dos colores: *le
blanc y le rouge*. Si tiras al azar,
sale una bolita que hace «pich y
pon». Si no aciertas tu número
s'han perdido los dineros. Si
aciertas dices: Venzo, y puedes
irte, galante, a comer de
baldivia, y nadie podrá decir:
“ése derrocha de dinero”. La**

[...] lo recitavo tutto d'un fiato di
fronte alla soddisfazione generale. **Il
testo parlava di una roulette a
due colori, *le blanc et le rouge*,
e descriveva il gioco.** Il bello era
che nel testo comparivano,
leggermente camuffati, i nomi di
Leblanc, Lerroux, Salazar, Pich y
Pon, Samper, Benzo, Galante,
Valdivia, e Rocha [...] (Martín
Gaite, 1995: 114).

gracia estaba, claro, en que dentro del texto aparecían, levemente camuflados, los nombres de Leblanc, Lerroux, Salazar, Pich y Pon, Samper, Benzo, Galante, Valdivia y Rocha [...] (Martín Gaite, 2009: 114).

Se trata de un trabalenguas utilizado por el Partido Socialista, que se refiere a los nombres de algunos políticos de Madrid. Puesto que la traducción al italiano habría perdido las referencias sonoras a los nombres la traductora ha decidido suprimir el texto del trabalengua y sustituirlo por una breve paráfrasis explicativa.

En la página 40 la autora utiliza la expresión *perder los estribos*, cuyo significado es «perder la paciencia o el dominio de uno mismo» (García Márquez, 2006: 852). Desde un punto de vista semántico la expresión se refiere al ámbito de la equitación, puesto que los estribos son las dos piezas que cuelgan a los lados de la silla de montar y en las que el jinete apoya los pies. En italiano existe la misma expresión y utilizada en el mismo sentido, así que la traducción al italiano *perdere le staffe* resulta un perfecto ejemplo de sinonimia.

Parece como si realmente le interesara, no se le trasluce **ánimo de fiscalizar sino de esclarecer**, de aportar ayuda. **Me encojo de hombros** (Martín Gaite, 2009: 40).

Si direbbe che gli interessi davvero, non lascia trasparire **nessun proposito inquisitorio, sembra invece disposto a chiarire la situazione**, a portare aiuto. **Mi**

stringo nelle spalle (Martín Gaité,

1995: 31).

En esta cita en el texto original se encuentra la expresión *ánimo de fiscalizar* (es.), referida a una persona que investiga y critica una persona o sus acciones; el uso de la expresión se remonta a la inspección fiscal. En el texto italiano el mismo sentido está expresado por la expresión *proposito inquisitorio* (it.) que se refiere a un organo diferente de indagación, el Tribunal de la Santa Inquisición, encargado de perseguir la herejía con la misma dureza y severidad con las que normalmente actúa el fisco en sus inspecciones. Puesto que la expresión italiana está compuesta por un sustantivo seguido por un adjetivo, la traductora ha tenido que cambiar la estructura de la frase siguiente por la ausencia del verbo en infinitivo presente en el original; la coordinada con valor adversativo introducida por la conjunción *sino* (*sino de esclarecer*) ha sido traducida a través del uso de la amplificación en *sembra invece disposto a chiarire la situazione* (it.).

La cita se concluye con la expresión *encogerse de hombros* (es.). Se trata de otro ejemplo que me permite observar la cercanía semántica entre los idiomas español e italiano, que utilizan la misma expresión (traducida al italiano como *stringersi nelle spalle*) para indicar el movimiento de los hombros como «señal de indiferencia o de extrañeza»¹⁴²; la misma expresión es utilizada también en los capítulos cuarto y séptimo, pero es traducida de manera diferente respectivamente como *fare spallucce*¹⁴³ y *alzare le spalle*¹⁴⁴. Las tres propuestas de traducción pueden

¹⁴² García Márquez (2006: 1049).

¹⁴³ Martín Gaité (1995: 104).

¹⁴⁴ Martín Gaité (1995: 172)

considerarse correctas porque son sinonímicas. En italiano la misma expresión puede indicar también *impotencia ante las dificultades*.

Otra expresión idiomática española que existe en el mismo sentido en italiano es la expresión española *hacer las paces* (Martín Gaité, 2009: 40), con el significado de reconciliarse o rehacer las amistades, cuya traducción es *fare la pace* (Martín Gaité, 1995: 31-32). La única diferencia que se puede encontrar en la traducción es el uso de la expresión con el sustantivo al singular que difiere del uso plural del español.

A lo largo de toda la novela son frecuentes las citas de oraciones, canciones, refranes populares y textos literarios, citados en cursiva. En estos casos, la traductora ha intentado reproducir de manera literal el texto original y conservar la rima en los versos, como en el siguiente ejemplo:

<i>Santa Bárbara bendita</i>	<i>Santa Barbara benedetta</i>
<i>que en el cielo estás escrita</i>	<i>che nel cielo vieni scritta</i>
<i>con papel y agua bendita</i>	<i>con carta e acqua benedetta</i>
(Martín Gaité, 2009: 41).	(Martín Gaité, 1995:32).

En algunos casos, el uso de la traducción literal ha causado la pérdida de la rima:

«Mujer que sabe latín no puede	«Donna che sa il latino, fa una
tener buen fin» (Martín Gaité,	brutta fine» (Martín Gaité, 1995:
2009: 84-85).	81).

En este ejemplo, me parece preferible conservar la rima, característica típica del refrán, y sustituir la traducción literal por un refrán italiano sobre las mujeres

que estudian el latín, como «Donna che sa il latino è rara cosa, ma guardati dal prenderla in sposa».

La autora cita en el texto también un fado en portugués, «*Faz o ninho n'a outra banda/deix en paz meu coração*»¹⁴⁵. En este caso la traductora ha preferido citar los mismos versos en portugués y escribir una nota a pie de página, indicada con la sigla N.d.T. (Nota del Traductor), en la que explica que se trata de unos versos portugueses y traduce los versos al italiano. Si bien generalmente es aconsejable no introducir notas en una traducción en este caso la nota permite conservar la cita original, que es en un idioma diferente con respecto al texto original en español.

Otras Notas del Traductor han sido introducidas para explicar la referencia a personas reales, como en el caso de Dionisio Ridruejo, Pablo Iglesias y Antonio Maura, o la referencia a elementos conocidos solo por los españoles, como en la nota a pie de página sobre la pastelería la Mallorquina.

Otro ejemplo de ampliación es «Era de una novela que venía en *Lecturas*»¹⁴⁶. Si en el texto original la referencia a la revista es suficiente para que los lectores españoles se enteren que la autora se refiere al hecho que la novela sea publicada por entregas, puesto que *Lecturas* es una revista española de crónica social que empezó a publicarse en 1921, la misma referencia no es tan evidente para los lectores italianos. En este ejemplo, la traductora ha solucionado la diferencia cultural conservando el título de la revista española y refiriéndose explícitamente a

¹⁴⁵ Martín Gaité (2009: 46).

¹⁴⁶ Martín Gaité (2009: 42).

la publicación de la novela por entregas: «Era in un romanzo a puntate su *Lecturas*» (Martín Gaité, 1995: 33). Me parece interesante observar cómo en algunos casos la traductora ha elegido conservar la referencia al título de la revista, mientras que en otros casos – como en la primera referencia a la revista en el primer capítulo – ha decidido no referirse al título de la revista a través de la técnica de la elisión: *la revista Lecturas* (Martín Gaité, 2009: 22) → *una rivista* (Martín Gaité, 1995: 12).

En el texto original se encuentra también el uso de una expresión que se suele utilizar en español para «indicar una orden o para dar ánimos» (García Márquez (2006: 190), la interjección *vamos* (del verbo *ir*). En la traducción al italiano la interjección ha sido traducida con la muletilla *be'*, como se puede observar en la traducción de *vamos, si tiene ganas...* (Martín Gaité, 2009: 42) → *be', sempre che lei ne abbia voglia...* (Martín Gaité, 1995: 34).

Durante el diálogo la protagonista tiene el deseo de apoyar su cabeza en el hombro de su interlocutor, pero al final prefiere respetar las normas sociales y conservar la normalidad por razones diferentes, que

[...] surgen como una **flora de anticuerpos que cercan a la tentación**, se entabla una lucha intensa y breve que **conozco de antiguo**. Al final, mi cabeza permanece inmóvil, como era de esperar: **caer en la tentación** siempre ha sido más difícil que

[...] sorgono come una **batteria di anticorpi che cingono d'assedio la tentazione**, si scatena una lotta breve e intensa che **conosco fin troppo bene**. Alla fine, la mia testa permane immobile, dovevo aspettarmelo: mi è sempre stato più difficile **cedere alla tentazione**

vencerla (Martín Gaité, 2009: 43). che non vincerla (Martín Gaité, 1995, 34).

Aquí la autora trata de describir la lucha interior entre sus propios deseos y las normas sociales a través de una imagen visiva muy fuerte, donde las razones que le imponen que no cumpla este gesto son personificadas y descritas como un ejército de anticuerpos. Refiriéndome al término *flora de anticuerpos* (es.) me parece mejor hacer una traducción literal y conservar el mismo término del original, por un lado para respetar el ámbito semántico y por otro lado porque no he encontrado usos del término *batteria* referido a los anticuerpos en italiano.

En la traducción de *conozco de antiguo* (es.), traducido al italiano como *conosco fin troppo bene* (it.), hay un matiz diferente entre los dos textos. El texto de partida se refiere al hecho que la protagonista conoce esta lucha interior desde hace mucho tiempo, mientras que la traducción se refiere más a algo que conoce bien, perdiendo el matiz temporal de la expresión. Por esta razón me parecen más cercanas al sentido del original las siguientes propuestas de traducción: *conosco da sempre/ da molto tempo* (it.).

Otra diferencia de matiz entre textos se encuentra en el mismo párrafo, donde el texto original utiliza la expresión *caer en tentación* (es.) traducida como *cedere alla tentazione* (it.). Si bien la traducción exprese el mismo sentido del texto original creo que el uso de una traducción más literal, como *cadere in tentazione* (it.), sería mas apropiada para conservar la referencia a la fórmula religiosa del Padre Nuestro, para subrayar la continuidad entre la tradición católica y las normas impuestas bajo la dictadura franquista.

Durante el diálogo con el hombre vestido de negro sobre el tema de la escritura, Carmen dice que la ayuda cambiar de habitación cuando está *embarrancada*¹⁴⁷ (es.). El uso más frecuente de esta expresión se refiere a una embarcación que quede detenida al chocar con arena o con rocas del fondo, pero en este contexto es utilizada en sentido figurado para indicar la situación de dificultad en que se encuentra la protagonista en calidad de escritora cuando se para y no sabe cómo seguir en su escritura. En italiano existe la traducción *arenata* (it.), que expresa el mismo sentido del texto original y se puede utilizar en sentido figurado, pero la traductora ha preferido utilizar la expresión idiomática *sono a un punto morto*¹⁴⁸ (it.).

Hay un equivalente acuñado, es decir el uso de un término que es reconocido como equivalente en la lengua de llegada, en la traducción de Fulano¹⁴⁹ (del árabe *fulan*, que significa ‘un tal’¹⁵⁰), utilizado en español como sinónimo de individuo para indicar una persona cualquiera. Este nombre se utiliza también en la expresión *Fulano, Mengano y Zutano*, traducible al italiano con una expresión que se corresponde perfectamente a la expresión española; se trata de la expresión *Tizio, Caio e Sempronio*. En el texto de llegada entonces la traducción de *Fulano* (es.) como *Tizio*¹⁵¹ (it.) es un ejemplo de equivalente acuñado. A lo largo de la novela he encontrado otros ejemplos de equivalente acuñado: la traducción de *los*

¹⁴⁷ Martín Gaité (2009: 44).

¹⁴⁸ Martín Gaité (1995: 36).

¹⁴⁹ Martín Gaité (2009: 44).

¹⁵⁰ García Márquez (2006: 941).

¹⁵¹ Martín Gaité (1995: 36).

*señores de Tal*¹⁵² (es.), traducido al italiano *i signori Tal dei Tali*¹⁵³ (it.), y la traducción de *Laurel y Hardy*¹⁵⁴ (es.) como *Stanlio e Ollio*¹⁵⁵ (it.). Un ejemplo significativo del uso de esta técnica es la traducción del término *NO-DO*¹⁵⁶ (es.) (acrónimo de Noticiarios y Documentos), que indicaba el noticiero proyectado obligatoriamente en los cines españoles antes de la película entre 1942 y 1976; la traducción al italiano *cinogiornale*¹⁵⁷ (it.) se refiere al noticiero proyectado en los cines durante la Segunda Guerra Mundial y puede considerarse un equivalente del término original. Otro ejemplo de equivalente acuñado es la referencia en el capítulo siete al «*Respir*»¹⁵⁸ (es.), un fármaco para el tratamiento de la congestión nasal, traducido al italiano como *Vicks Sinex*¹⁵⁹ (it.).

La protagonista hace referencia al hecho de que tuvo que arreglar muchas cosas para salir al extranjero porque no tenía el certificado de cumplimiento del *Servicio Social*¹⁶⁰, necesario para trabajar y obtener cualquier certificado de estudios. El Servicio Social de la Mujer, creado en 1937 durante el franquismo y liderado por Mercedes Sanz Bachiller y Javier Martínez de Bedoya, fue un servicio obligatorio impartido por la Sección Femenina a las mujeres solteras entre los

¹⁵² Martín Gaité (2009: 72).

¹⁵³ Martín Gaité (1995: 67).

¹⁵⁴ Martín Gaité (2009: 114).

¹⁵⁵ Martín Gaité (1995:114).

¹⁵⁶ Martín Gaité (2009: 115).

¹⁵⁷ Martín Gaité (1995: 116).

¹⁵⁸ Martín Gaité (2009: 172).

¹⁵⁹ Martín Gaité (1995: 176).

¹⁶⁰ Martín Gaité (2009: 45).

diecisiete y los treinta y cinco años¹⁶¹. En la traducción al italiano el término *Servicio Social* (es.) es traducido a través de la técnica de la adaptación como *corsi di Economia Domestica* (it.), es decir las asignaturas (cocina, higiene, puericultura) que se impartían en Italia a las mujeres durante la *scuola media inferiore*, que hoy en España corresponde al sexto año de Educación Primaria y al primero y segundo año de ESO (Educación Secundaria Obligatoria). En este ejemplo, me parece que una solución eficaz para conservar la referencia histórico-cultural del original habría sido traducir el sintagma extranjero con un calco, como *Servizio Sociale* (it.). El uso del calco habría permitido traducir el término *prestación* (es.), siempre referido al Servicio Social, con el italiano *prestazione*, mientras que la referencia en el texto de llegada a los cursos de Economía Domestica ha obligado la traductora a elegir la traducción *corso supplementare* (it.). He encontrado un ejemplo similar en el primer capítulo donde *lección de Ciencias Naturales*¹⁶² (es.) es traducido con la técnica de la adaptación como *lezione di Osservazioni Scientifiche*¹⁶³ (it.), si bien habría sido posible una traducción literal como *lezione di Scienze Naturali* (it.).

A través del Servicio Social la mujer podía demostrar «que tenía madera de futura madre y esposa»¹⁶⁴; en el *Diccionario de uso del español actual* la expresión *tener madera* (es.) es definida como un coloquialismo utilizado para referirse a las «capacidad o aptitud naturales que tiene una persona para realizar determinada actividad» (García Márquez, 2006: 1241). Esta expresión es traducida al italiano con

¹⁶¹ Dubón (2012).

¹⁶² Martín Gaité (2009: 31).

¹⁶³ Martín Gaité (1995: 22).

¹⁶⁴ Martín Gaité (2009: 45).

la expresión equivalente *avere la stoffa* (it.); se trata de otro ejemplo de la técnica del equivalente acuñado.

El segundo obstáculo en la organización del viaje a Portugal es obtener el permiso de su padre para viajar sola en un país extranjero, pero la protagonista afirma que:

[...] me salió una retórica–	[...] ho sciorinato una retorica
castelariana , ya le digo, no se me	degnà di Cicerone , insomma,
ponía nada por delante (Martín	niente poteva fermarmi (Martín
Gaite, 2009: 46).	Gaite, 1995: 38).

La expresión *retórica–castelariana* (es.) se refiere explícitamente al arte oratorio de Emilio Castelar (1832–1899), escritor, político y presidente del poder ejecutivo de la Primera República Española. Castelar destacó por su capacidad oratoria en las Cortes constituyentes del 1869 gracias a su defensa de la libertad de culto y de la opción republicana. La figura de Castelar es bien conocida por el público español pero no es lo mismo por los lectores italianos. En este caso la traductora ha preferido conservar la referencia al arte retórico y utilizar la técnica de la adaptación, sustituyendo la figura de Castelar con la de Cicerón, ilustre orador y filósofo de época romana. La referencia cultural es diferente pero el sentido expresado en la traducción resulta equivalente al sentido del texto original; además, la retórica de Emilio Castelar ha sido equiparada a la retórica ciceroniana ya en 1879 en *Los oradores de 1869* de Francisco Cañamaque, que afirma que Castelar, comparado «con Ciceron y con Demóstenes, los oradores más grandes que hay en la historia, resulta todavía más elocuente que ellos» (Cañamaque, 1879: 53).

Mientras la protagonista describe su viaje a Portugal como un viaje a un país exótico, el hombre de negro interviene en el diálogo afirmando:

Portugal siempre ha estado lejos	Il Portogallo è sempre stato lontano
[...], posiblemente a causa de su	[...], forse proprio a causa della sua
misma cercanía física, que, sin	vicinanza geografica,
duda, no deja de ser un	comunque è un miraggio bell'e
espejismo (Martín Gaité, 2009:	buono (Martín Gaité, 1995: 38).
46).	

En este párrafo se ha elegido el uso de la particularización en la traducción del término *cercanía física* (es.), traducido como *vicinanza geografica* (it.) con una referencia geográfica que no es manifiesta en el texto original. El término *espejismo* (es.) es traducido al italiano como *miraggio* (it.) y respeta el significado original de ilusión de la imaginación. El término italiano pierde la referencia a la palabra *espejo* (es.), término con el cual la autora juega a lo largo de toda la novela, utilizando una de las imágenes más conocidas del género fantástico que alude al doble. Propiamente para mantener esta referencia al doble, me parece más cercano al sentido del original utilizar una traducción literal de la expresión *cercanía física* (es.) → *vicinanza fisica* (it.) para permitir una doble lectura del texto, que se refiera al mismo tiempo a la cercanía geográfica entre España y Portugal pero también a la cercanía física entre protagonista e interlocutor. Además, la referencia a Portugal como un espejismo alude también al hecho que Alejandro sea también un espejismo, el doble de Carmen al espejo. La ampliación lingüística utilizada a través

de la introducción de la expresión *bell'e buono* (it.) modifica el estilo narrativo del original y no es necesaria para la comprensión del texto.

En el texto Martín Gaité utiliza el término *cuento de hadas*¹⁶⁵ (es.) y el término *fábulas* (es.), ambos traducidos al italiano como *favola*. En italiano no existe el género específico del cuento de hadas, pero la diferencia entre *cuento de hadas* y *fábulas* está reflejada por los términos *fiaba* (it.) y *favola* (it.). Los términos *fábulas* (es.) y *favola* (it.) pueden considerarse equivalentes porque indican un cuento que expresa una moraleja y cuyos protagonistas generalmente son animales. En cambio, el término *fiaba* (it.) se refiere a un cuento fantástico que no tiene una enseñanza ejemplar y cuyos protagonistas son hadas, bus y duendes. La traducción propuesta no marca esta diferencia entre los géneros literarios y me parece preferible traducir el término español *cuento de hadas* con el término más general *fiaba* (técnica de la generalización) para diferenciarlo de la *fábulas*.

En la página 47 Martín Gaité utiliza el término *auto de fe*¹⁶⁶ (es.), que indica la «proclamación solemne y ejecución en público de las sentencias dictadas por el tribunal de la Inquisición»¹⁶⁷. La expresión es traducida al italiano con el equivalente término italiano *autodafè*¹⁶⁸ (*sic*).

La autora reflexiona sobre la diferencia de uso entre los términos *recordar* y *acordarse* en el diálogo entre Carmen y Alejandro:

¹⁶⁵ Martín Gaité (2009: 46).

¹⁶⁶ Martín Gaité (2009: 47).

¹⁶⁷ García Márquez (2006: 207).

¹⁶⁸ Martín Gaité (1995: 40).

[...] no sé si lo recuerda.

[...] forse non lo ricorda. »

[...] —¿Cómo quiere que no me acuerde?

[...] « Come faccio a non ricordarmelo? »

Recordar y **acordarse** son palabras de distinto matiz; al decir que se acuerda, parece aludir a la escena de aquella tarde de febrero, no al texto de Machado (Martín Gaité, 2009: 48).

Ricordare qualcosa e **ricordarsi di qualcosa** hanno due sfumature diverse; dicendo che se lo ricorda, sembra alludere alla scena di quel pomeriggio di febbraio, non al testo di Machado (Martín Gaité, 1995: 41).

Otras diferencias léxicas entre español e italiano se observan en el tercer capítulo. En el texto original los términos *modista* (es.) y *costurera*¹⁶⁹ (es.) se refieren respetivamente a la «persona que se dedica profesionalmente a la creación o al diseño de prendas de vestir»¹⁷⁰ y a la «persona que se dedica a la costura, especialmente si esta es su profesión»¹⁷¹; el italiano no marca esta diferencia de sentido y los dos términos se pueden traducir con el sustantivo *sarta* (it.). La traductora ha elegido marcar el prestigio diferente entre las dos profesiones traduciendo el término *costurera* (es.) con el diminutivo italiano *sartina*¹⁷² (it.).

La técnica de la elisión ha sido utilizada por la traductora para solucionar algunas diferencias entre idiomas. Por ejemplo, el uso del apelativo en la expresión

¹⁶⁹ Martín Gaité (2009: 76).

¹⁷⁰ García Márquez (2006: 1322).

¹⁷¹ García Márquez (2006: 554).

¹⁷² Martín Gaité (1995: 71).

«Gracias, **mujer**, pero no te preocupes»¹⁷³ no existe en italiano y se ha eliminado en la traducción: «Grazie, ma non ti preoccupare»¹⁷⁴. Igualmente la costumbre española de referirse al lado en que está situado un piso no es frecuente en Italia (donde se suelen numerar los pisos), así que se ha suprimido el término *derecha* en la traducción de *piso tercero derecha* (es.)¹⁷⁵.

En la página 44 del texto en italiano he encontrado un error de ortografía relacionado con el texto de llegada, la falta de concordancia entre artículo y sustantivo en *una padre*¹⁷⁶ (*sic*). Otro error es la traducción de *sonrió con alivio*, traducido al italiano como *la prendo con un sorriso sollievo*¹⁷⁷ (it.), en que se evidencia la falta de la preposición *di* entre los sustantivos. He observado otro error de traducción relacionado con el texto de llegada en el primer capítulo en la frase «Mi raddrizzo e la casa si storta come un paesaggio visto da un aereo che sta virando»¹⁷⁸; la conjugación del verbo *storcere* (it.) en la tercera persona singular es *storce* y no he encontrado la existencia de la variante *storta*, que se puede considerar un error de traducción. Otro error de ortografía se encuentra en *rovinerebe*¹⁷⁹ (it.), que en italiano se escribe de manera correcta con la doble b (*rovinerebbe*). El último error ortográfico que he observado es la traducción del

¹⁷³ Martín Gaité (2009: 71).

¹⁷⁴ Martín Gaité (1995: 65).

¹⁷⁵ Martín Gaité (2009: 71).

¹⁷⁶ Martín Gaité (1995: 44).

¹⁷⁷ Martín Gaité (1995: 61).

¹⁷⁸ Martín Gaité (1995: 14).

¹⁷⁹ Martín Gaité (1995: 70).

número *ciento ochenta y dos*¹⁸⁰ (es.), traducido al italiano como *cento ottanta due*¹⁸¹ (it.) en vez de *centottantadue* (it.).

He observado otros errores en la versión italiana en el cuarto capítulo donde *la llave del 307*¹⁸² (es.) es traducido como *la chiave del 207*¹⁸³ (it.) y en el sexto capítulo donde el verbo en la primera persona plural *llamábamos*¹⁸⁴ (es.) es traducido en la tercera persona plural como *chiamavano*¹⁸⁵ (it.).

Un ejemplo de adaptación se encuentra en la traducción de los nombres de unos juegos, como la *brisca de compañeros* y *las prendas*¹⁸⁶, traducidas respetivamente al italiano como *rubamazzo* y *gioco di società coi pegni*¹⁸⁷. La traducción de los juegos, según las descripciones que he encontrado en *Clave: diccionario de uso del español actual*, es imprecisa porque la *brisca de compañeros* corresponde al juego italiano que se llama *briscola*, mientras que *las prendas* es un «juego infantil en el que el perdedor tiene que entregar algo y cumplir lo que se le ordena para recuperarlo»¹⁸⁸, razón por la cual me parece un error definirlo un juego de sociedad.

En la cita siguiente se encuentra un error cometido durante el desarrollo del proceso de traducción:

¹⁸⁰ Martín Gaité (2009: 177).

¹⁸¹ Martín Gaité (1995: 182).

¹⁸² Martín Gaité (2009: 99).

¹⁸³ Martín Gaité (1995: 98).

¹⁸⁴ Martín Gaité (2009: 159).

¹⁸⁵ Martín Gaité (1995: 163).

¹⁸⁶ Martín Gaité (2009: 52).

¹⁸⁷ Martín Gaité (1995: 45).

¹⁸⁸ García Márquez (2006: 1557).

[...] era como si la hubiera soñado.	[...] come se me lo fossi sognato;
Y, por otra parte, estaba segura	l'ambiguità, ecco la cosa più
de no haberla soñado, de	terribile. Mi perdevo in vane
haberla visto en sus ojos; eso era	congetture (Martín Gaité, 1995:
lo terrible, la ambigüedad. Me	46).
perdía en conjeturas inútiles	
(Martín Gaité, 2009: 53).	

Creo que la falta de una frase entera se pueda atribuir a un error en el proceso de traducción y no a una elección de la traductora. He encontrado otros ejemplos en los que se observa la falta de algunos elementos textuales; se pueden considerar errores en el proceso de traducción la supresión en el primer capítulo de «¿Es el 1438?»¹⁸⁹, «de su pijama azul»¹⁹⁰, «atravesado por una flecha»¹⁹¹, la supresión en el tercer capítulo de «ya lo buscaré»¹⁹² y en el quinto capítulo de *de aquellos de la colección «Crisol»*¹⁹³.

Otro ejemplo que une las técnicas de adaptación y generalización es la traducción de *loción «Varón Dandy»*¹⁹⁴ (es.), nombre de un perfume español producido por Parera en Barcelona, traducido al italiano como *acqua di colonia*¹⁹⁵ (it.). He observado el uso de la técnica de la adaptación también en la traducción de

¹⁸⁹ Martín Gaité (1995: 23).

¹⁹⁰ Martín Gaité (1995: 24).

¹⁹¹ Martín Gaité (1995: 31).

¹⁹² Martín Gaité (2009: 69).

¹⁹³ Martín Gaité (2009: 130).

¹⁹⁴ Martín Gaité (2009: 54).

¹⁹⁵ Martín Gaité (1995: 47).

*productos de la casa Gal*¹⁹⁶ (es.) como *creme profumate*¹⁹⁷ (it.). En el primer capítulo el uso de la adaptación se observa en la traducción de *pelo a la garçon*¹⁹⁸ (es.), traducido al italiano con la misma expresión al femenino: *capelli alla garçonne*¹⁹⁹ (it.); en cambio, el préstamo naturalizado en el original *garçonnière*²⁰⁰ (es.) es traducido con el término original francés *garçonnière*²⁰¹ en la versión italiana. Lo mismo se puede observar en otros ejemplos a lo largo de la novela, como en la traducción de *moquette*²⁰² (it.) por *moqueta*²⁰³ (es.) o de *thermos*²⁰⁴ (it.) por *termo*²⁰⁵ (es.).

He encontrado otro ejemplo que une las técnicas de adaptación y generalización en el séptimo capítulo donde la referencia a la *Guía del ocio*²⁰⁶ (es.), una revista madrileña que nació en 1975 y que informa de todas las alternativas de ocio ofrecidas en la capital, es traducida en la versión italiana como *guida degli spettacoli*²⁰⁷ (it.).

A lo largo del capítulo hay numerosas referencias a nombres propios; en estos casos la traductora ha utilizado estrategias diferentes. Finassi Parolo ha introducido un extranjerismo, conservando el término original español, en el caso

¹⁹⁶ Martín Gaite (2009: 23).

¹⁹⁷ Martín Gaite (1995: 13).

¹⁹⁸ Martín Gaite (2009: 22).

¹⁹⁹ Martín Gaite (1995: 13).

²⁰⁰ Martín Gaite (2009: 22).

²⁰¹ Martín Gaite (1995: 13).

²⁰² Martín Gaite (1995: 14).

²⁰³ Martín Gaite (2009: 21).

²⁰⁴ Martín Gaite (1995: 85).

²⁰⁵ Martín Gaite (2009: 88).

²⁰⁶ Martín Gaite (2009: 171).

²⁰⁷ Martín Gaite (1995: 175).

de «*calle Pérez Pujol*»²⁰⁸ (it.). La traductora, en cambio, ha elegido sustituir el uso del préstamo naturalizado en el texto original, *Diana Durbin*²⁰⁹, con el nombre original de la actora y cantante canadiense *Deanna Durbin*²¹⁰. La misma elección ha sido utilizada sustituyendo la referencia a *Antoniorrobes*²¹¹ (el escritor solía firmar sus textos con este seudónimo) con el nombre original del autor, *Antonio Robles*, y una Nota del Traductor que explica quién era el escritor: «Antonio Robles era uno scrittore surrealista degli anni trenta, scriveva storie per bambini e amava firmarsi con una sola parola»²¹².

Con referencia a las obras literarias, la traductora ha decidido traducir *entremeses de Cervantes*²¹³ con *Intermezzi di Cervantes*²¹⁴; gracias al título de la obra subrayado por la mayúscula la referencia literaria resulta más explícita en el texto traducido. En la traducción del título de la película del 1942 *Me casé con una bruja*²¹⁵ (el título original de la película era *I married a Witch*) la traductora ha utilizado la traducción al italiano usada en el estreno de la película; se trata de la traducción literal *Ho sposato una strega*²¹⁶. La misma elección de traducción se ha

²⁰⁸ Martín Gaité (1995: 53).

²⁰⁹ Martín Gaité (2009: 62).

²¹⁰ Martín Gaité (1995: 56).

²¹¹ Martín Gaité (2009: 62).

²¹² Martín Gaité (1995: 57).

²¹³ Martín Gaité (2009: 64).

²¹⁴ Martín Gaité (1995: 59).

²¹⁵ Martín Gaité (2009: 64).

²¹⁶ Martín Gaité (1995: 58).

utilizado en el capítulo quinto por la película de Alfred Hitchcock titulada *Rebeca*²¹⁷, traducida al italiano *Rebecca, la prima moglie*²¹⁸ (título del estreno).

Durante este largo diálogo, que se concentra sobre todo sobre el tema de la literatura fantástica, Carmen cita una novela suya, *El balneario*²¹⁹, publicada en 1955. Como la novela todavía no ha sido traducida al italiano, Finassi Parolo ha elegido hacer su propia traducción del título: *Alle terme*²²⁰. Se trata de una traducción literal pero la ausencia de una traducción italiana de la novela hace que el título traducido no se refiera a un texto en concreto. Por esta razón me parece preferible conservar el título original en español, dejando al lector italiano la posibilidad de buscar la novela *El balneario* en su versión original. La misma elección traductora se observa en el tercer capítulo, cuando la autora se refiere a otra novela suya, *Entre visillos*. Otra vez la traductora ha traducido el título de la novela al italiano como *Fra le tendine*²²¹, si bien no exista una traducción de la obra; en este caso Finassi Parolo ha introducido una nota a pie de página en la que se refiere al título original de la novela y en la que explica que se trata de la primera novela de la autora que ganó el premio Nadal en 1957; en la nota hay también un resumen de dos líneas de la trama de la novela.

En cambio, en la traducción del título de la novela publicada en 1933 *El hombre delgado*²²² de Dashiell Hammett (título original *The Thin Man*) la

²¹⁷ Martín Gaité (2009: 128).

²¹⁸ Martín Gaité (1995: 128).

²¹⁹ Martín Gaité (2009: 55).

²²⁰ Martín Gaité (1995: 48).

²²¹ Martín Gaité (1995: 63).

²²² Martín Gaité (2009: 177).

traductora ha utilizado correctamente el título de la traducción italiana, *L'uomo ombra* (Martín Gaité, 1995: 181).

Durante el diálogo Carmen recuerda su infancia y la amistad que tenía con una compañera de la escuela, la misma amiga con quien había inventado la isla de Bergai:

[...] su letra es más grande y segura	[...] la sua scrittura è più grande e
que la mía, con las aes bien	più sicura della mia, con le a ben
cerradas, ninguna niña tenía una	chiuse, nessuna ragazzina aveva una
caligrafía así, valiente y rebelde,	calligrafia come quella, coraggiosa e
como lo era también ella, nunca	ribelle come lei, non abbassava
bajaba la cabeza al decir que sus	mai la testa dicendo che i suoi
padres, que eran maestros, estaban	genitori – erano maestri – stavano
en la cárcel por rojos , miraba de	in prigione perché erano dei rossi ,
frente con orgullo, no tenía miedo	guardava diritto, con orgoglio, non
a nada (Martín Gaité, 2009: 57).	aveva paura di niente (Martín
	Gaité, 1995: 50).

En este párrafo se evidencia otra diferencia entre los idiomas con referencia a la existencia de dos formas diferentes entre singular y plural en las letras del alfabeto en español (a/aes), mientras que en italiano la forma singular permanece invariada (a/a). Sigo refiriéndome a las diferencias entre las letras del alfabeto en italiano y en español a través de un ejemplo del primer capítulo, en el que la autora describe el dibujo de la colcha como «cuajado de tildes de *eñe*»²²³; la traducción al italiano

²²³ Martín Gaité (2009: 21).

«pieno di accenti circonflessi»²²⁴ se puede considerar un error de traducción porque se refiere a otro tipo de acento (^) mientras que el texto original se refiere a la tilde (˘). En este caso sería mejor una traducción literal, puesto que el término *tilde* está presente en los diccionarios italianos para indicar el elemento gráfico que se sobrepone a la letra *ene* para indicar la pronunciación palatal²²⁵.

En el párrafo anterior que he citado hay también ejemplos de semejanza entre español e italiano en la expresión *bajar la cabeza* (es.), un coloquialismo que indica «obedecer sin réplica, humillarse o avergonzarse»²²⁶, traducido por la expresión italiana *abbassare la testa* (it.), que tiene el mismo sentido. Otro ejemplo es el término *rojo* (es.), utilizado en español de manera coloquial para referirse, en política, a una persona que tenga ideología de izquierdas y traducido en italiano con el término *rosso*. He encontrado otros ejemplos de semejanza a lo largo de la novela, como *ser víctima de un error*²²⁷ (es.) → *essere vittima di un errore*²²⁸ (it.) y *estar loco de atar*²²⁹ (es.) → *essere matto da legare*²³⁰ (it.).

Lo mismo ocurre en otras expresiones que difieren muy poco entre español e italiano, como *gente de dinero*²³¹ (es.) → *gente piena di soldi*²³² (it.), *un jarro de*

²²⁴ Martín Gaité (1995: 11).

²²⁵ Devoto y Oli (1995: 2030).

²²⁶ García Márquez (2006: 207).

²²⁷ Martín Gaité (2009: 129).

²²⁸ Martín Gaité (1995: 129).

²²⁹ Martín Gaité (2009: 137).

²³⁰ Martín Gaité (2009: 138).

²³¹ Martín Gaité (2009: 52).

²³² Martín Gaité (1995: 45).

*agua fría*²³³ (es.) → *una secchiata d'acqua gelida*²³⁴ (it.) o «no tengo ni gota de sueño»²³⁵ (es.) → «non ho un briciolo di sonno»²³⁶ (it.).

En otros ejemplos la traductora se ha enfrentado con expresiones idiomáticas típicas del español, como en el caso de página 59 cuando la protagonista habla del churrero que rechazaba esconderse en los refugios durante los bombardeos porque «lo que está de Dios, está de Dios»²³⁷. La expresión se refiere al destino ineluctable del hombre, expresado perfectamente por la traducción italiana «intanto quando arriva la tua ora non c'è più niente da fare»²³⁸, que pierde la referencia religiosa del original. En cambio, la traductora ha decidido utilizar una expresión idiomática que no estaba presente en el texto de partida «Para la moda de entonces, lo ideal era el pelo ondulado, yo lo tenía muy liso»²³⁹; en la traducción al italiano he encontrado la expresión «io li avevo [i capelli] diritti come spinaci»²⁴⁰. En este caso habría sido preferible utilizar una traducción literal, como *io li avevo molto lisci* (it.); además creo que en la traducción al italiano haya un error porque no he encontrado el uso de esta expresión sino de la expresión *capelli lisci come spaghetti* (it.), que si bien correcta está en desuso.

En toda la novela la autora utiliza muchas expresiones idiomáticas, que se diferencian del italiano:

²³³ Martín Gaite (2009: 61).

²³⁴ Martín Gaite (1995: 56).

²³⁵ Martín Gaite (2009: 98).

²³⁶ Martín Gaite (1995: 96).

²³⁷ Martín Gaite (2009: 59).

²³⁸ Martín Gaite (1995: 53).

²³⁹ Martín Gaite (2009: 63).

²⁴⁰ Martín Gaite (1995: 58).

[...] imperaba una estricta ley de fugas: **las locas, las frescas y las ligeras de cascos** andaban bordeando la frontera de la transgresión [...] «**Ha dado la campanada**; se ha fugado» (Martín Gaité, 2009: 109).

[...] imperava una rigida legge di fughe: **le matte, le ragazze leggere e le donne facili** camminavano sull'orlo della trasgressione [...] «**L'ha fatta grossa**: è scappata di casa» (Martín Gaité, 1995:109).

En este ejemplo, en el texto original se puede observar la sustantivación de los adjetivos referidos a las mujeres. La traductora ha preferido introducir los sustantivos *ragazze* (it.) y *donne* (it.), pero el uso de dos sustantivos diferentes me parece crear un efecto redundante en la traducción. Además, los adjetivos *facili* (it.) y *leggere* (it.) pueden considerarse sinónimos en italiano, mientras que el texto original expresa matices diferentes; me parece preferible una traducción más literal del texto como *le matte, le sfacciate e le frivole* (it.). La expresión *dar la campanada* (es.) se refiere a un escándalo sorprendente que causa sensación; en cambio, la traducción italiana *farla grossa* (it.) se refiere más a la gravedad de la acción que a la resonancia de la misma.

En el capítulo quinto es posible observar otro ejemplo en que Martín Gaité utiliza dos expresiones idiomáticas típicas del español:

[...] tengo que reaccionar contra tamaña bandada de disparates, con mi silencio cómplice les estoy **dando alas**, aunque también es

[...] debbo reagire contro quel nugolo di assurdità, col mio silenzio complice le sto **facendo volare sulle ali del vento**, anche se in

verdad que dar alas siempre ha	effetti è molto più bello lasciarle
sido algo mucho más hermoso	volare piuttosto che tarpar loro
que cortarlas (Martín Gaite, 2009: 129).	le ali (Martín Gaite, 1995: 129).

En este ejemplo, la expresión española *cortar las alas* (es.) es traducida por la expresión italiana equivalente *tarpare le ali* (it.). En el texto original la expresión *dar alas* (es.) es utilizada en el sentido de dar ánimo o estimular a alguien y es utilizada en contraposición a la expresión *cortar las alas* (es.), que pertenece al mismo ámbito semántico. La traducción al italiano de la expresión *cortar las alas* es traducida de manera literal, pero no existe una expresión equivalente para traducir *dar las alas*. La solución propuesta por la traductora intenta conservar el dualismo y la contraposición entre las dos expresiones, pero *far volare sulle ali del vento* (it.) resulta artificial en el contexto de la traducción; además, en la versión italiana el objeto directo de la oración «è molto più bello lasciarle volare piuttosto che tarpar loro le ali» es el sustantivo *assurdità* (it.) mientras que en el original no hay una referencia directa al sustantivo. Una posible propuesta de traducción sería sustituir las expresiones idiomáticas por el sentido que expresan como en «è sempre stato più bello incoraggiare qualcuno che scoraggiarlo» (it.).

Un ejemplo de generalización es la traducción de *churrería*²⁴¹ (es.), traducido al italiano con el término más general *pasticceria*²⁴² (it.). El término original indica un típico establecimiento español donde se elaboran y venden churros y porras, bebidas calientes y otros dulces de sartén como los buñuelos.

²⁴¹ Martín Gaite (2009: 59).

²⁴² Martín Gaite (1995: 53).

Igualmente el término español *churrero* (Martín Gaité, 2009: 59) es traducido al italiano como *pasticcere* (pastelero) o *padrone* (dueño). (Martín Gaité, 1995: 53)

Los *buñuelos* (Martín Gaité, 2009: 59) son dulces tradicionales hechos con una masa de harina que se fríe en aceite; en el texto de llegada la traducción de buñuelos es *biscotti* (Martín Gaité, 1995: 53), que literalmente significa *galletas*, pero estos dulces típicos se parecen más a las *frittelle* (it.) o a las *zeppole* (it.) napoletanas. En este ejemplo, la traducción elegida por Finassi Parolo resulta funcional a la traducción de la canción que cantaba la hija del churrero:

<i>A tapar la calle, que no pase nadie,</i>	<i>Bloccate la strada,</i>
<i>que pasen mis abuelos, comiendo</i>	<i>vietato passare,</i>
<i>buñuelos</i>	<i>tranne i miei nonnini</i>
(Martín Gaité, 2009: 59).	<i>che mangiano i biscottini</i>
	(Martín Gaité, 1995: 53).

En este caso la elección del término *biscotti* (it.), utilizado en el diminutivo *biscottini* (it.), permite mantener la rima de los versos.

Otro ejemplo de generalización se encuentra al inicio del sexto capítulo. Acabada la llamada con Carola, Carmen tiene que volver al salón para seguir en su diálogo con el hombre vestido de negro, pero las nuevas informaciones recibidas sobre el hombre la confunden; a través de la imagen de dos actores que actúan en un escenario, la autora describe el extrañamiento de la realidad experimentado por la protagonista:

Ya lo conozco, es el de antes, veo la	Lo conosco già, è lo stesso di prima,
mesa con el montón de folios	vedo il tavolo con il mucchio di

debajo del sombrero – fogli sotto al cappello –
evidentemente **el tramoyista** ha evidentemente **qualcuno** ne ha
añadido algunos más– [...] (Martín aggiunti degli altri – [...] (Martín
Gaite, 2009: 149). Gaite, 1995: 152).

En el texto original el término *tramoyista* (es.) continúa la referencia a la representación teatral, mientras que el término italiano *qualcuno* (it.) es una referencia genérica que pierde el sentido original del texto; en este caso me parece preferible elegir una traducción literal como *il macchinista* (it.).

Conclusiones

El cuarto de atrás, escrita en 1975 y publicada en su primera edición en 1978 por la editorial Destino (Barcelona), es una de las novelas más conocidas de la escritora española Carmen Martín Gaité no solo en España sino también en el extranjero. A través de una investigación bibliográfica²⁴³ sobre las ediciones, los estudios y las traducciones de la obra, realizada durante mi estancia en la Universidad Complutense de Madrid mediante la consulta de catálogos colectivos de bibliotecas (CISNE, CCfr, COPAC, OPAC SBN), catálogos generales (ARIADNA), bibliografías especializadas (*Manual de bibliografía de la literatura española* de José Simón Díaz), bases de datos especializados en Humanidades (MLA International Bibliography, Bibliografía de la literatura española desde 1980), bibliografías de publicaciones periódicas (DIALNET), revistas especializadas en literatura (*Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, *Revista de literatura*) y bases de datos de tesis doctorales (TESEO) he podido saber que la obra fue objeto de estudio de muchos investigadores españoles y a partir de los años 80 aparece citada también en los estudios de muchos investigadores ingleses.

La primera traducción en inglés con el título *The Back Room*²⁴⁴ aparece ya en 1983 a cargo de la traductora Helen R. Lane por la editorial Columbia University Press (hay otra traducción al inglés por la misma traductora publicada en

²⁴³ Tono (2015).

²⁴⁴ Martín Gaité, Carmen (1983): *The back room*. Translated from the Spanish by Helen R. Lane. Colombia University Press, New York.

2000 por la editorial City Lights Books de San Francisco). Las otras traducciones existentes que he encontrado son una traducción al francés de Claude Breton, que tradujo el texto en 1993 para Flammarion con el título *La chambre du fond*²⁴⁵, y la traducción al italiano de Michela Finassi Parolo en 1995.

Objeto de mi estudio ha sido la traducción al italiano de Michela Finassi Parolo, titulada *La stanza dei giochi*. En el análisis de una traducción es fundamental considerar lo que Morillas y Arias definen el *marco de la traducción*, es decir el contexto en que aparece una traducción, constituido por versiones anteriores o, como en este caso, por la ausencia de otras traducciones²⁴⁶. La traducción al italiano de Finassi Parolo, de hecho, es la primera traducción al italiano de la novela y la única traducción italiana existente hoy en día. Se trata de una traducción directa, es decir una traducción hacia la lengua materna del traductor, hecha por la traductora del español al italiano. A través del uso del método traductor interpretativo–comunicativo, Finassi Parolo ha conseguido reexpresar el sentido del original, manteniendo en la versión italiana (dirigida a un público equivalente al público del original) la función y el género textual del texto español publicado en 1978.

El título de la versión italiana, en comparación con los títulos de las otras traducciones citadas, es el que más se aleja del original. Si en los otros idiomas se ha preferido una traducción literal, en italiano la elección del título *La stanza dei giochi*, hecha por la editora Laura Lepetit, ha permitido el éxito editorial de la

²⁴⁵ Martín Gaité, Carmen (1993): *La chambre du fond*. Trad. de l'espagnol par Claude Breton. Flammarion, [Paris].

²⁴⁶ Morillas y Arias (1997: 37).

novela en el mercado italiano pero ha conllevado la pérdida de una referencia literaria fundamental en la obra, la referencia a la metáfora del cuarto de atrás. De hecho, el título original no solo se refiere al cuarto de los niños, donde Carmen guardaba sus tesoros y se refugiaba durante la guerra, sino al cuarto de atrás como manifestación del inconsciente de la protagonista, como «desván del cerebro, una especie de recinto secreto lleno de trastos borrosos, separado de las antesalas más limpias y ordenadas de la mente por una cortina que sólo se descorre de vez en cuando»²⁴⁷.

Si bien la novela pertenece a un género literario no especializado, puesto que se trata de un texto literario, y España e Italia pueden considerarse en una relación de cercanía cultural y lingüística, la complejidad de *El cuarto de atrás* ha implicado algunas dificultades en la traducción del texto. El texto fue traducido en años en que la investigación bibliográfica era mucho más complicada con respecto a hoy por la falta de herramientas informáticas y del acceso a Internet. Además, el conocimiento de la cultura española por parte del público italiano era muy escaso; de hecho, en la enseñanza escolar se enseñaban fundamentalmente los idiomas y literaturas inglesas y francesas y la introducción del estudio del español tuvo éxito solo a partir de la introducción de la reforma escolar de la ministra Moratti en 2003. Esa falta general de conocimiento de la literatura y de la cultura española ha determinado muchas de las elecciones de traducción de Michela Finassi Parolo, que ha preferido optar por una simplificación del texto traducido para evitar la introducción de numerosas notas del traductor a lo largo del texto.

²⁴⁷ Martín Gaité (2009: 83).

El segundo capítulo de la novela, titulado *El sombrero negro*, es ejemplarizador en mi análisis de la traducción italiana de la obra. Las diferencias entre versión original y traducción se pueden clasificar en diferencias socioculturales y diferencias lingüísticas.

Las diferencias socioculturales han sido solucionadas por la traductora con diferentes técnicas de traducción. La técnica traductora más frecuente es la de la adaptación, donde la traductora ha sustituido un elemento cultural del original por otro elemento propio de la cultura en que se enmarca la traducción, es decir la cultura italiana. Por ejemplo, el uso del término plural *apellidos* (es.), que se refiere a la costumbre española de utilizar dos apellidos, ha sido sustituido por el término en singular *cognome* (it.) en la versión italiana. La referencia al cumplimiento del *Servicio Social* (es.), un servicio obligatorio por las mujeres solteras entre los diecisiete y los treinta y cinco años que fue introducido durante la dictadura franquista, ha sido sustituida con la referencia a *corsi di Economia Domestica* (it.); se trata de asignaturas impartidas en Italia a las mujeres entre los once y los trece años. La expresión *retórica-castelariana* (es.) es una referencia al arte oratorio del escritor y político Emilio Castelar, que fue presidente del ejecutivo de la Primera República Española; puesto que Castelar era casi desconocido a los lectores italianos la traductora ha sustituido la figura de Castelar con la de Cicerón, conservando la referencia a la habilidad retórica y oratoria. Otro ejemplo de adaptación es la sustitución de *loción «Varón Dandy»* (es.), un perfume español producido por Parera en Barcelona, con *acqua di colonia* (it.); en este caso, la traductora ha unido la técnica de adaptación con la técnica de generalización,

puesto que no se refiere a un perfume específico como en el texto original. Es posible observar la unión de las técnicas de adaptación y generalización en la traducción del título de la revista madrileña *Guía del ocio* (es.), que informa de todas las alternativas de ocio ofrecidas en la capital, traducido al italiano como *guida degli spettacoli* (it.).

En el segundo capítulo he observado también el uso de la técnica de la amplificación. La referencia a la publicación de una novela en *Lecturas* es suficiente para que el lector español sepa que se trata de una novela publicada por entregas en una revista. En italiano Finassi Parolo ha conservado el título original de la revista y ha tenido que explicar que se trata de una publicación por entregas con *romanzo a puntate su Lecturas* (it.). Los ejemplos de uso de la técnica de la amplificación se repiten con frecuencia a lo largo de la novela, como en la sustitución de *mester de clerecía* (es.) por la paráfrasis explicativa *poesia sacra del Medioevo* (it.) o en la explicación del origen del término *estraperlo*, «dal nome dei suoi inventori Strauss e Perlo»²⁴⁸, introducida por la traductora en la versión italiana.

Otro ámbito en que he encontrado diferencias entre español e italiano es el de la cocina. La referencia a los *buñuelos* (es.), dulces tradicionales hechos con una masa de harina y fritos en aceite, ha sido traducida con *biscotti* (it.); en este caso no hay correspondencia entre original y traducción pero la elección del término ha permitido conservar la rima en la cita de la canción citada en seguida. He analizado la traducción del término *churrería* (es.) como ejemplo de la técnica de generalización; la traducción al italiano *pasticceria* (it.) es un término más general,

²⁴⁸ Martín Gaité (1995: 114).

que se refiere a un establecimiento en el que se hacen o se venden pasteles y dulces, mientras que la versión original indica un establecimiento español donde se hacen y venden churros, porras, dulces de sartén y bebidas calientes. La misma técnica se ha utilizado en la traducción de *churrero* (es.) como *pasticciere* (it.) o *padrone* (it.).

Las diferencias lingüísticas se pueden subclasificar en diferencias ortográficas, gramaticales y semánticas.

He observado que en el texto el uso de la puntuación difiere entre texto de partida y texto de llegada; en estos ejemplos la traductora ha adaptado las normas de puntuación españolas a las italianas. En la versión original las oraciones interrogativas y exclamativas están introducidas por los signos de apertura de interrogación/exclamación invertidos (¿/!); en cambio, en italiano se utiliza solo el signo de interrogación/exclamación al final de la frase. Además, en español los turnos de los interlocutores en los diálogos, los comentarios y los incisos del narrador están introducidos por una raya (—); en italiano los diálogos directos son insertados entre *virgolette basse* (« »).

También desde el punto de vista gramatical he observado unas diferencias entre los dos idiomas; por ejemplo, la perífrasis de futuro *ir a + infinitivo* ha sido traducida al italiano con una forma de futuro sintético a través de la técnica de la transposición.

El aspecto en que he concentrado mi análisis es el aspecto semántico. Si en algunos casos hay correspondencia entre español e italiano, que utilizan la misma expresión idiomática, en la mayoría de los casos hay diferencias semánticas que han sido solucionadas por la traductora a través de diferentes técnicas de traducción.

He observado ejemplos de sinonimia en expresiones como *perder los estribos* (es.), traducido al italiano con la expresión correspondiente *perdere le staffe* (it.); en este caso ambas expresiones se refieren al ámbito de la equitación. Otro ejemplo de sinonimia es la expresión *encogerse de hombros* (es.), que se refiere al movimiento de los hombros utilizado para indicar indiferencia y traducido al italiano con las expresiones equivalentes *stringersi nelle spalle* (it.), *fare spallucce* (it.) o *alzare le spalle* (it.). Otras expresiones que evidencian la cercanía semántica entre los dos idiomas son: *hacer las paces* (es.), traducido como *fare la pace* (it.) en el significado de reconciliarse; el término *auto de fe* (es.) y el equivalente italiano *autodafè* (it.); la expresión coloquial *bajar la cabeza* (es.), traducido como *abbassare la testa* (it.), en el sentido de obedecer sin réplica; el término *rojo* (es.), en italiano *rosso* (it.), para indicar a una persona que tiene ideología política de izquierdas.

Las diferencias semánticas entre original y traducción pueden atribuirse a diferencias entre español e italiano o a elecciones de la traductora. En algunos casos no es posible traducir del español al italiano de manera literal por falta de expresiones correspondientes entre los dos idiomas, como en el caso de la expresión *me fuera la honra* (es.), de la muletilla *vamos* (es.), del uso apelativo de *mujer* (es.) o de la expresión «*Lo que está de Dios, está de Dios*», expresión típica del español que se refiere al destino ineluctable del hombre. Otro ejemplo en el que he observado una diferencia léxica entre idiomas es la existencia de un único término en italiano, el sustantivo *sarta* (it.), para referirse tanto a la persona que se dedica profesionalmente a la creación o al diseño de prendas de vestir (*modista*) como a la persona que solo se dedica a la costura (*costurera*); esta diferencia ha sido

solucionada en la versión italiana gracias al uso del diminutivo *sartina* (it.) para traducir el sustantivo *costurera* (es.). De esta manera la traductora ha marcado con dos términos (*sarta/sartina*) el diferente prestigio reconocido a las dos profesiones.

En otros casos hay correspondencia entre los términos pero no se trata de una correspondencia perfecta y la traductora ha solucionado estas diferencias a través de varias técnicas de traducción. Finassi Parolo ha utilizado la técnica de la compresión lingüística en la traducción del término *tablero de ajedrez* porque en italiano el término *scacchiera* no necesita explicitar cuál es el uso del tablero puesto que el sustantivo italiano se refiere a un tablero específico por el juego del ajedrez, mientras que en español el uso del término *tablero* es más genérico. Al revés, ha elegido el uso de la ampliación lingüística en la traducción del término *sereno* (es.), que en español indica el encargado de la seguridad durante la noche mientras que el término italiano *portiere* (it.) puede referirse también al guardameta en ámbito deportivo y necesita ser desambiguado con el adjetivo *notturmo* (it.). En cambio, en la traducción de *papel de aleluyas* (es.), traducido al italiano con *illustrazione* (it.), ha preferido la técnica de la generalización, utilizando un término más general con respeto al término original que se refiere a una estampa acompañada de versos religiosos.

He observado el uso de la técnica del equivalente acuñado en la traducción de *Fulano* (es.), traducido en italiano *Tizio* (it.) con una expresión equivalente a la española que se utiliza para indicar una persona cualquiera. Otro uso de esta técnica se puede observar en la expresión coloquial *tener madera* (es.), traducida al italiano con la expresión equivalente *avere la stoffa* (it.), que indica la capacidad natural

necesaria para la realización de una actividad. Un ejemplo significativo de equivalente acuñado es la traducción del término español *NO-DO*, que se refiere al noticiario proyectado obligatoriamente en los cines españoles antes de la película entre 1942 y 1976, por el término italiano *cinogiornale* (it.), que refiriéndose al noticiario proyectado en los cines durante la Segunda Guerra Mundial puede considerarse una expresión equivalente en la lengua de llegada.

En algunos ejemplos la traductora ha preferido conservar el término original, introduciendo un extranjerismo en italiano, como en *pesetas* y *calle Pérez Pujol*. El texto de un fado en portugués ha sido citado en original también en la traducción y traducido en una Nota del Traductor a pie de página. En cambio, Finassi Parolo ha preferido sustituir algunas referencias españolas a nombres propios con el nombre original, como en el caso del préstamo naturalizado *Diana Durbin* (en la versión italiana resulta *Deanna Durbin*) o de lo seudónimo *Antoniorrobes*, que resulta en el texto italiano *Antonio Robles*; en el segundo ejemplo en una Nota del Traductor se explica que se trata de un escritor surrealista de los años 30 que solía firmar con una única palabra.

Los siguientes ejemplos de diferencia semántica entre original y traducción, en cambio, pueden ser atribuidos a elecciones de traducción de la traductora. Por ejemplo, Martín Gaité utiliza el término *misterio* (es.) para referirse a las cucarachas e introducir el tema de la literatura de misterio. En este ejemplo, la traducción al italiano *fantastico* (it.) conserva la referencia al género literario, pero me parece perder la referencia literaria a la cucaracha kafkiana puesto que la expresión italiana se refiere a algo sorprendente, mientras que el término español indica algo incierto e

incomprensibile. Las expresiones *leo de refilón* (es.) y *leggo con la coda dell'occhio* (it.) expresan un matiz diferente; la expresión italiana se refiere a una acción disimulada, mientras que la expresión española tiene una menor marca de agentividad refiriéndose a una mirada de lado. Otras diferencias de matiz entre texto original y traducido se observa en la expresión *ánimo de fiscalizar* (es.), que se refiere al acto de criticar e investigar las acciones de una persona, traducida por la expresión *proposito inquisitorio* (it.) que se refiere a otro organo de indagación. Lo mismo se evidencia en la traducción de la expresión *caer en tentación* (es.) que en su traducción italiana *cedere alla tentazione* (it.) pierde la referencia a la fórmula religiosa del Padre Nuestro. Al inicio del sexto capítulo el uso de la generalización *qualcuno* (it.) para traducir el término *tramoyista* (es.) pierde la expresividad del original que representa a dos actores entrando en escena, una imagen utilizada por la autora para representar la sensación de extrañamiento de Carmen y su deseo de apartarse de su interlocutor.

Según la clasificación utilizada en la página 20 de este trabajo los errores de traducción se pueden dividir en errores relacionados con el texto original/errores relacionados con el texto de llegada, errores funcionales/errores absolutos, errores en el resultado de la traducción/errores cometidos en el desarrollo del proceso.

Desde un punto di vista estilístico puede considerarse un error de traducción la decisión de utilizar expresiones idiomáticas que no están presentes en el original, como en la traducción de la oración *llueve de esta manera*, traducida al italiano *sta piovendo che Dio la manda*. Otra expresión idiomática introducida por la

traductora es «io li avevo [i capelli] diritti come spinaci»²⁴⁹; en este ejemplo, he observado una diferencia estilística pero también un error en la lengua de llegada puesto que no he encontrado el uso de esta expresión en italiano.

En la oración «Portugal siempre ha estado lejos [...], posiblemente a causa de su misma cercanía física, que, sin duda, no deja de ser un espejismo»²⁵⁰ el uso de la particularización en la traducción del término *cercanía física* (es.), traducido como *vicinanza geografica* (it.), ha introducido una referencia geográfica que no es explícita en el original, perdiendo la doble referencia a la cercanía entre España y Portugal y entre Carmen y Alejandro. En la misma oración la traducción del término *espejismo* (es.) como *miraggio* (it.) pierde la referencia intertextual a la imagen del *espejo* (es.), alusión al doble en el género fantástico. En esta oración, el primer ejemplo puede considerarse un error relacionado con el texto original mientras que el segundo es un error relacionado con el texto de llegada.

Otros errores relacionados con el texto de llegada se pueden atribuir a errores ortográficos, como la falta de concordancia entre artículo y sustantivo en *una padre* (sic), la falta de la preposición *di* entre los sustantivos en *la prendo con un sorriso sollievo* (it.), la traducción del verbo *llamar* en la tercera persona plural en vez que en la segunda persona de plural. Otros ejemplos son las traducciones que no expresan el mismo sentido del original por diferencias léxicas, como en el caso de *atropelladamente* (es.) que en la traducción italiana *alla bell'e meglio* (it.) se refiere a la calidad de la acción mientras que en el original se refiere a la velocidad

²⁴⁹ Martín Gaité (1995: 58).

²⁵⁰ Martín Gaité (2009: 46).

de la misma. Otro ejemplo de traducción que expresa un sentido diferente del original es la traducción *farla grossa* (it.) por *dar la campanada* (es.); la expresión italiana se refiere más a la gravedad de una acción que a su resonancia.

Las referencias extralingüísticas mal solucionadas pueden ser clasificadas como errores relacionados con el texto de partida. Un ejemplo es la elección de traducir el título de la novela de Martín Gaité *El balneario* al italiano si bien no exista una traducción al italiano de la novela; el título traducido al italiano se refiere a una traducción inexistente que el lector no puede encontrar, entonces me parece una solución más adecuada conservar el título original de la obra. La misma elección traductora se ha utilizado traduciendo al italiano el título de otra novela de la autora, *Entre visillos*; en este ejemplo, el título original está presente en la nota a pie de página introducida por la traductora, pero el título en italiano utilizado en el texto no puede referirse a ninguna traducción de la novela.

Un ejemplo de error cometido durante el desarrollo del proceso de traducción es la falta de la frase «Y, por otra parte, estaba segura de no haberla soñado, de haberla visto en sus ojos»²⁵¹, que no aparece en la versión italiana.

En conclusión, es posible observar como la elección de traducción en *La stanza dei giochi* ha privilegiado el uso de técnicas traductoras como la adaptación, la ampliación o la compresión lingüística, el equivalente acuñado, la transposición, la elisión y la particularización. El uso de estas técnicas no siempre era necesario en la traducción del texto y en algunos casos se puede considerar preferible una traducción literal del mismo. Los problemas de traducción – no solo de carácter

²⁵¹ Martín Gaité (2009: 53).

lingüístico o extralingüístico, sino también de carácter instrumental – encontrados por Finassi Parolo en los años 90 han conllevado dificultades en la fase de documentación y traducción de la obra, que han determinado una simplificación de la versión italiana con respeto al texto original. En un análisis global de la traducción no he encontrado contrasentidos o la transgresión de reglas culturales o lingüísticas de la lengua de llegada, pero ya a partir de la traducción del título he observado la pérdida de referencias intertextuales y extratextuales fundamentales en la obra. Como ya he observado, *El cuarto de atrás* es un texto complejo en el que los géneros literarios se mezclan y se confunden en un juego continuo de imágenes y metáforas que siguen el flujo de los pensamientos de la protagonista. El estilo coloquial que caracteriza la obra de la autora algunas veces se pierde en la versión italiana. En contraposición, la simplificación del texto no siempre respeta la intención comunicativa de la autora, que utiliza complejas referencias culturales pero sobre todo literarias, continuas vueltas a los elementos que caracterizan el género fantástico – como el doble, el espejo, el laberinto y la confusión de los límites espacio-temporales – y un *pastiche* de géneros literarios para dar vida a una novela que se dirige a un público abigarrado de lectores. En la versión italiana se determina, en mi opinión, la pérdida de algunos de los múltiples niveles de lectura e interpretación del original.

Bibliografía

Bibliografía primaria

Martín Gaité, Carmen (2009): *El cuarto de atrás*. Siruela, Madrid.

-- (1995): *La stanza dei giochi*. Traduzione a cura di Michela Finassi Parolo. La Tartaruga, Milano.

Bibliografía secundaria

Bertazzoli, Raffaella (2006): *La traduzione: Teorie e metodi*. Carocci, Roma.

Calvi, Maria Vittoria: “La recepción italiana de Carmen Martín Gaité” [en línea]. Madrid: Universidad Complutense, 1998 [23 de junio de 2015]. Disponible en la Web: http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/cmgaite/mv_calvi.htm.

-- : “La recepción italiana de Carmen Martín Gaité” [en línea]. Madrid: Universidad Complutense, 1999 [23 de junio de 2015]. Disponible en la Web: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/cmgaite/mvcalvi2.html>.

Cañamaque, Francisco (1879): “Los oradores de 1869” [en línea]. Madrid : Librerías de los Sres. Simón y Osler, 2007 [03 de agosto de 2015]. Disponible en la Web: <http://fama2.us.es/fde/ocr/2007/oradoresDe1869.pdf>.

Devoto, Giacomo y Oli, Gian Carlo (1995): *Il dizionario della lingua italiana*. Le Monnier, Firenze.

Dubón, María (2012): “Servicio Social en el franquismo” [en línea]. [03 de agosto de 2015]. Disponible en la Web: <http://mariadubon.blogspot.it/2012/01/servicio-social-en-el-granquismo.html>.

Eco, Umberto (1995): «Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione» en Negaard, Siri (ed.), *Teorie contemporanee della traduzione*. Bompiani, Milano.

-- (2003): *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Bompiani, Milano.

Faini, Paola (2004): *Tradurre: Manuale teorico e pratico*. Carocci, Roma.

García Yebra, Valentín (1982): *Teoría y práctica de la traducción*. Gredos, Madrid.

García Márquez, Gabriel (2006): *Clave: diccionario de uso del español actual*. SM, Madrid.

Gutiérrez Estupiñán, Raquel (2008): “La escritora y el hombre-musa (Carmen Martín Gaité en *El cuarto de atrás*)” [en línea]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [22 de junio de 2015]. Disponible en la Web: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica-5/html/025dabac-82b2-11df-acc7-002185ce6064_22.html#I_23_.

Harris, Brian (1987): “Bi-text, a new concept in translation theory” [en línea]. [13 de abril de 2015]. Disponible en la Web: <http://mt-archive.info/LangMonthly-54-1988-Harris.pdf>.

Hurtado Albir, Amparo (2001): *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Cátedra, Madrid.

Instituto Cervantes: “Carmen Martín Gaité. Biografía.” [en línea]. Madrid: Instituto Cervantes, 1991-2015 [19 de junio de 2015]. Disponible en la Web: http://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/martin_gaite_carmen.htm.

-- : “Carmen Martín Gaité. Cronología de obras.” [en línea]. Madrid: Instituto Cervantes, 1991, 2015 [19 de junio de 2015]. Disponible en la Web: http://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/martin_gaite_carmen_1.htm.

Martinell, Emma: “Entrevista con Carmen Martín Gaité” [en línea]. Madrid: Universidad Complutense, 1998 [18 de junio de 2015]. Disponible en la Web: http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/cmgaite/entr_cmig.htm.

Morillas, Esther y Arias, Juan Pablo (1997): *El papel del traductor*. Colegio de España, Salamanca.

Morini, Massimiliano (2007): *La traduzione: Teorie. Strumenti. Pratiche*. Sironi, Milano.

Newmark, Peter (1987): *Manual de traducción*. Cátedra, Madrid.

Pineda Cachero, Antonio: “Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité (1ª parte): literatura versus propaganda” [en línea]. Madrid: Universidad Complutense, 2000, [16 de junio de 2015]. Disponible en la Web: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero16/pineda1.html>.

-- : “Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité (2ª parte): de lo (neo)fantástico al Caos” [en línea]. Madrid: Universidad Complutense, 2001, [16 de junio de 2015]. Disponible en la Web: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero17/apineda2.html>.

Real Academia Española (2001): *Diccionario de la lengua española* [en línea]. Madrid: S.L.U. Espasa Libros, [22 de julio de 2015]. Disponible en la Web: <http://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/diccionario-de-la-lengua-espanola>.

Salmon, Laura (2003): *Teoria della traduzione: Storia, scienza e professione*. Vallardi, Milano.

Samuelsson-Brown, Geoffrey (2004): “A Practical Guide for Translators” [en línea]. Clevedon, Buffalo, Toronto: Multilingual Matters Ltd., [20 de marzo de 2015]. Disponible en la Web: <http://translationcertification.org/A-Practical-Guide-For-Translators.pdf>.

Sobejano, Gonzalo: “Enlaces y desenlaces en las novelas de Carmen Martín Gaité” [en línea]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009, [22 de junio de 2015]. Disponible en la Web: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/enlaces-y-desenlaces-en-las-novelas-de-carmen-martn-gaite-0/>.

Tam, Laura (2009): *Grande dizionario Hoepli spagnolo: spagnolo-italiano italiano-spagnolo*. Hoepli, Milano.

Tono, Erica: *Ediciones, estudios y traducciones de la novela El cuarto de atrás de Carmen Martín Gaité*. Repertorio bibliografico inedito, diretto da Yolanda Clemente San Román.

Presentato presso l'Universidad Complutense de Madrid, 15/05/2015.

-- : *Il confine tra realtà storica e genere fantastico nei racconti di Julio Cortázar*.

Tesina di laurea inedita, diretta da Gabriele Bizzarri.

Discussa presso l'Università degli Studi di Padova, 09/10/2013.

La traduzione, *interpretazione di mondi possibili*²⁵²

Il significato del termine *traduzione*, per molto tempo considerato sinonimo di *equivalenza assoluta*, è oggi cambiato; la traduzione è considerata un atto creativo in cui il traduttore si converte in scrittore e interprete, in un mediatore linguistico e culturale che permette al lettore l'accesso al testo tradotto.

Per capire meglio questo concetto è fondamentale partire dalla classificazione²⁵³ proposta da Jakobson nel 1959 che distingue fra *traduzione intralinguistica*, *interlinguistica* e *intersemiotica*. La *traduzione intralinguistica* è l'interpretazione di segni verbali attraverso segni della stessa lingua. La *traduzione interlinguistica (translation proper)* è l'interpretazione di segni verbali in un'altra lingua. La *traduzione intersemiotica* è l'interpretazione di segni verbali attraverso i segni di un sistema non verbale. Oggetto di questa tesi è la traduzione interlinguistica, nello specifico l'analisi dell'unica traduzione italiana del romanzo *El cuarto de atrás* di Carmen Martín Gaité.

I concetti di *traduzione*, *ruolo del traduttore* e *traducibilità dei testi* sono tuttora molto discussi e non vi è accordo in merito tra gli autori. Hurtado Albir definisce la traduzione come un atto di comunicazione, un'operazione tra testi (e non tra lingue) e un concetto mentale²⁵⁴. Si tratta quindi di un processo

²⁵² Eco (2003: 45).

²⁵³ Hurtado Albir (2001: 26).

²⁵⁴ Hurtado Albir (2001: 40).

interpretativo e comunicativo che consiste nella riformulazione di un testo con i mezzi di un'altra lingua, si sviluppa in un contesto sociale e risponde ad un fine determinato. Alcuni autori (come Berman) parlano di *intraducibilità dei testi*, altri considerano il contatto con una lingua e cultura differente come un arricchimento del testo originale. Il concetto di equivalenza in traduzione dev'essere considerato non una riproduzione mimetica dell'originale, ma un concetto dinamico e flessibile che permetta di considerare la situazione comunicativa e il contesto storico-sociale in cui si produce la traduzione²⁵⁵.

Secondo Hurtado Albir il concetto di equivalenza dipende da diversi fattori²⁵⁶:

- Il *contesto linguistico* (o cotesto) e *testuale*, relazionato al concetto di traduzione come operazione testuale.
- La *tipologia* e il *genere testuale*, che impongono al traduttore una serie di condizionamenti linguistici e testuali.
- Il *contesto extralinguistico* (di carattere extratestuale), relazionato con la traduzione come atto di comunicazione all'interno di un determinato contesto storico e sociale.
- La *modalità di traduzione* (scritta, orale o audiovisuale).

I soggetti relazionati con l'atto della traduzione sono: l'autore del testo originale, il lettore del testo originale, il traduttore, il lettore del testo tradotto, il cliente e il pro traduttore.

²⁵⁵ Hurtado Albir (2001: 208-209).

²⁵⁶ Hurtado Albir (2001: 210-211, 515).

Fondamentale è anche il fine della traduzione, che permette di oltrepassare la barriera dell'incomunicabilità causata dalle differenze linguistiche e culturali; il fine della traduzione è l'efficacia della comunicazione.

I generi testuali si possono classificare in *generi specializzati* e *generi non specializzati*. Sono considerati *generi specializzati* quelli che fanno riferimento ai linguaggi di specialità (linguaggio tecnico, scientifico, giuridico ed economico) e son rivolti a specialisti. Sono considerati *generi non specializzati* i testi letterari e non letterari.

La traduzione si può anche classificare in *traduzione diretta* e *traduzione inversa*. Quando il traduttore traduce dalla lingua straniera alla propria lingua madre, la traduzione viene definita *diretta*; si tratta di quella che nel mondo professionale viene considerata la vera traduzione. Quando il traduttore traduce in una lingua che non è la propria, la traduzione viene definita *inversa*.

La modalità di traduzione può essere *semplice*, *complessa* o *subordinata*. Si definisce modalità di traduzione *semplice* quando mantiene le caratteristiche dell'originale, *complessa* se cambia la modalità rispetto all'originale e *subordinata* quando già nell'originale si produce una fusione di mezzi differenti. La classificazione²⁵⁷ proposta da Hurtado Albir distingue le modalità di traduzione in: traduzione scritta, traduzione a vista, interpretazione simultanea, interpretazione consecutiva, interpretazione di trattativa, sussurrato, doppiaggio, *voice over*, sottotitolaggio, traduzione di programmi informatici, traduzione di programmi

²⁵⁷ Hurtado Albir (2001: 70-71).

informatici multimediali, traduzione di canzoni, sottotitolaggio di canzoni, traduzione iconico-grafica.

Il processo traduttivo si può dividere in cinque fasi: la prima lettura del testo, la ricerca prima della redazione, la prima redazione del testo, la ricerca dopo la redazione, la revisione²⁵⁸. Il traduttore deve quindi capire gli elementi fondamentali del testo di partenza e decidere come realizzare la traduzione in merito a questioni fonetiche, sintattiche e semantiche, al registro, alla funzione e ai destinatari del testo. Nella fase di ricerca è consigliabile che il traduttore parli direttamente con l'autore dell'originale, quando possibile, o con persone che conoscano bene il testo, il tema e la varietà linguistica dell'originale. Perché la revisione della traduzione sia efficace, è importante che ci sia una distanza temporale tra la fase di redazione e quella di rilettura del testo.

L'analisi di una traduzione

Gli elementi fondamentali nell'analisi di una traduzione sono: l'equivalenza traduttiva, l'unità di traduzione, il metodo di traduzione, le tecniche di traduzione, le strategie di traduzione, i problemi di traduzione e gli errori di traduzione.

L'*equivalenza traduttiva* esprime la relazione tra testo originale e traduzione, relazione condizionata dal contesto storico-sociale, dalla funzionalità (tipologia testuale, lingua d'arrivo, fine della traduzione) e dalla prospettiva personale del traduttore²⁵⁹. Si tratta di un concetto legato al concetto di fedeltà all'originale.

²⁵⁸ Morini (2007: 103-116).

²⁵⁹ Morini (2007: 60).

L' *unità di traduzione* è l'unità comunicativa con cui lavora il traduttore²⁶⁰.

La maggior parte dei teorici attribuisce un carattere dinamico all'unità di traduzione, che viene classificata in macrounità, unità intermedie e microunità.

In teoria della traduzione è importante distinguere tra metodo, strategia e tecnica di traduzione. Il *metodo traduttore* interessa sia il processo sia il risultato dell'atto traduttivo e si può classificare in:

- *Metodo interpretativo-comunicativo*, che riproduce il significato, il fine e il genere testuale dell'originale.
- *Metodo letterale*, che riproduce il sistema linguistico dell'originale attraverso una traduzione parola per parola, sintagma per sintagma o frase per frase.
- *Metodo libero*, che mantiene l'informazione e la funzione del testo originale, ma non esprime lo stesso significato (adattamento o versione libera).
- *Metodo filologico*, quando la traduzione è oggetto di studio di un pubblico erudito e viene integrata con note e commenti al testo²⁶¹.

La *tecnica di traduzione* è una scelta del traduttore che permette di ottenere l'equivalenza ed è visibile nel risultato della traduzione. Si può valutare una tecnica di traduzione solo in una situazione concreta di traduzione (microunità testuale). La classificazione²⁶² proposta da Hurtado Albir distingue le tecniche di traduzione in:

²⁶⁰ Hurtado Albir (2001: 234).

²⁶¹ Hurtado Albir (2001: 252-253).

²⁶² Hurtado Albir (2001: 269-271).

- *Adattamento*: sostituzione di un elemento culturale con un elemento proprio della cultura d'arrivo; es. *baseball* (ingl.) → *fútbol* (sp.).
- *Ampliamento linguistico*: aggiunta di elementi linguistici; es. *no way* (ingl.) → *de ninguna de las maneras* (sp.).
- *Amplificazione*: introduzione di informazioni, parafrasi esplicative o note del traduttore non presenti nel testo originale; es. *Ramadan* (arabo) → *el mes del ayuno para los musulmanes* (sp.).
- *Calco*: traduzione letterale di una parola o un sintagma straniero; es. *École Normal* (fr.) → *Normal School* (ingl.).
- *Compensazione*: introduzione di un elemento di informazione o un effetto stilistico in una parte del testo diversa rispetto all'originale.
- *Compressione linguistica*: sintesi di elementi linguistici; es. *Yes, so what?* (ingl.) → *¿Y?* (sp.).
- *Creazione discorsiva*: equivalenza imprevedibile fuori contesto; es. Il titolo in inglese del film *Rumble fish* (ingl.) → *Ley de la calle* (sp.).
- *Descrizione*: sostituzione di un termine o di una espressione con la sua descrizione; es. *panettone* (it.) → *el bizcocho tradicional que se toma en Noche Vieja en Italia* (sp.).
- *Elisione*: eliminazione di elementi d'informazione presenti nell'originale.
- *Equivalente acunado* (equivalente “coniato”): uso di un termine o una espressione riconosciuta come equivalente nella lingua d'arrivo; es. *They are as like as two peas* (ingl.) → *Se parecen como dos gotas de agua* (sp.).

- *Generalizzazione*: uso di un termine più generico o neutro; es. *guichet, fenêtre, devanture* (fr.) → *window* (ingl.).
- *Modulazione*: cambio del punto di vista rispetto al testo originale; es. *golfo arabico* → *golfo persico*.
- *Particolarizzazione*: uso di un termine più preciso o concreto.
- *Prestito*: integrazione di una parola o espressione di un'altra lingua. Può essere puro (*lobby*) o naturalizzato (*fútbol*).
- *Sostituzione*: cambio di elementi linguistici con elementi paralinguistici (intonazione, gesti) o viceversa.
- *Traduzione letterale*.
- *Trasposizione*: cambio della categoria grammaticale; es. *He will soon be back* (ingl.) → *No tardará en venir* (sp.).
- *Variazione*: cambio di elementi linguistici o paralinguistici che interessano gli aspetti della variazione linguistica (cambio di tono, stile, dialetto sociale e dialetto geografico).

La *strategia di traduzione* interessa il processo traduttivo e si tratta del procedimento utilizzato dal traduttore per risolvere i problemi di traduzione. Le strategie di traduzione si possono classificare in *strategie dirette*, che riguardano elementi linguistici propri della lingua straniera (strategie di memoria, cognitive e di compensazione), e *strategie indirette* (strategie metacognitive, affettive e sociali)²⁶³.

²⁶³ Hurtado Albir (2001: 273).

Il processo traduttivo si può considerare un compito di *problem solving*²⁶⁴.

Le difficoltà di traduzione che incontra il traduttore sono classificate in *problemi linguistici*, *problemi extralinguistici*, *problemi strumentali* (incontrati nella fase di documentazione o uso degli strumenti informatici) e *problemi pragmatici*. Il traduttore inoltre può scontrarsi con problemi riguardanti la variazione linguistica (campo, modo, tono, forma standard o non standard, uso di dialetti geografici e sociali), la distanza temporale tra testo originale e traduzione, l'incidenza di aspetti ideologici ed elementi culturali.

Gli *errori di traduzione* sono soluzioni di traduzione inadeguate e vengono classificati in: errori relazionati con il testo originale/errori relazionati con il testo d'arrivo, errori funzionali/errori assoluti, errori nel risultato della traduzione/errori commessi durante il processo traduttivo²⁶⁵.

Il processo traduttivo è caratterizzato dalla coesistenza nella mente del traduttore del testo originale e del testo tradotto (*bi-text*²⁶⁶). Per la realizzazione di questo processo il traduttore utilizza diverse competenze; non solo è necessaria una competenza linguistica della lingua di partenza e della lingua d'arrivo, ma sono necessarie anche competenze extralinguistiche, competenze di trasferimento, competenze professionali e competenze strategiche. La mancanza di queste competenze può essere causa di errori più o meno gravi nella traduzione.

Il ruolo del traduttore risulta quindi fondamentale perché diventa egli stesso scrittore e interprete del testo che sta traducendo. Questa posizione non è però

²⁶⁴ Salmon (2003: 197).

²⁶⁵ Hurtado Albir (2001: 304-305).

²⁶⁶ Harris (1987).

condivisa in traduttologia, campo in cui persiste un forte dibattito sulla *visibilità* o *invisibilità del traduttore*. Sebbene alcuni autori ritengano che la presenza del traduttore nel testo violi l'autorità dell'originale, la maggior parte degli studiosi di traduttologia considerano impossibile l'invisibilità del traduttore, che diventa *mediatore tra due culture* e lettore privilegiato del testo originale²⁶⁷. L'intervento del traduttore, infatti, si può osservare in maniera più o meno esplicita nel prologo (o nell'epilogo), nelle note a piè di pagina, nelle glosse al testo e nell'uso di varie tecniche di traduzione.

Purtroppo la professione del traduttore continua ad essere considerata con superficialità, soprattutto nel settore editoriale. Secondo le considerazioni di Salmon²⁶⁸, questa situazione si può attribuire a differenti fattori: la connivenza dei lettori come consumatori passivi, indifferenti alla qualità della traduzione e spinti all'acquisto dalla grafica di copertina; la mancanza di un sindacato dei traduttori; la volontà degli editori di mantenere bassi i compensi. Solo negli ultimi anni sono stati creati corsi di laurea specializzati in traduzione.

Through the Looking-Glass: Carmen Martín Gaité e *El cuarto de atrás*

Carmen Martín Gaité (Salamanca, 1925 – Madrid, 2000) è una scrittrice spagnola le cui opere sono centrate sul rapporto tra individui e società. Nata a Salamanca l'8 dicembre del 1925, l'autrice si laurea in Lettere e Filosofia presso l'Università di Salamanca e si trasferisce a Madrid per il dottorato di ricerca. A

²⁶⁷ Morillas e Arias (1997: 137).

²⁶⁸ Salmon (2003: 178-179).

Salamanca ha i primi contatti con il mondo del teatro e a Madrid viene introdotta nel circolo letterario della Generazione del '55. Inizia a collaborare in varie riviste come saggista e ricercatrice; traduce alcune opere di Rilke, Svevo, Flaubert, Levi e Brontë. Lavora come critico letterario e giornalista in vari periodici madrileni e scrive numerose opere di narrativa: *El balneario* (premio Café Gijón nel 1955), *Entre visillos* (Premio Nadal, nel 1958), *Las ataduras* (1960), *Ritmo lento* (1963), *Retahílas* (1974), *Fragmentos de interior* (1976) e raccoglie i suoi racconti in *Cuentos completos* (1978).

Vince numerosi premi letterari durante la sua carriera ed è la prima donna ad ottenere il Premio Nacional de Literatura con *El cuarto de atrás* (1978). Publica *El castillo de las tres murallas* (1981), *El pastel del diablo* (1985), *Dos relatos fantásticos* (1986), *Caperucita en Manhattan* (1990), *Nubosidad variable* (1992), *Cuentos completos y un monólogo* (1994), *La reina de las nieves* (1994), *Lo raro es vivir* (Premio Fasterath, nel 1996) e *Irse de casa* (1998).

Scrive anche opere di ricerca storica come *El proceso de Macanaz, historia de un empapelamiento* (1970), *Usos amorosos del dieciocho en España* (1972), *El Conde de Guadalhorce, su época y su labor* (1977) e *Usos amorosos de la posguerra española* (1987). Scrive varie opere di teatro come *A palo seco* (1957) e *La hermana pequeña* (1959). Nel 1976 raccoglie le sue poesie in *A rachas*. Collabora alle sceneggiature di alcune serie televisive come *Santa Teresa de Jesús* (1982) e *Celia* (1989). Muore il 23 luglio del 2000.

Il manifesto letterario del disordine: *El cuarto de atrás*

El cuarto de atrás, scritto nel 1975 (anno della morte del dittatore Francisco Franco) e pubblicato nel 1978, è un romanzo emblematico della transizione democratica. Già dalle prime pagine il romanzo si configura come un *pastiche* di generi letterari che unisce il genere fantastico, la poetica del ricordo, il romanzo autobiografico, il racconto dell'orrore, il genere poliziesco. Allo stesso tempo si tratta di un manifesto poetico di letteratura proposto dall'autrice.

Tutto ruota attorno alla misteriosa visita che la protagonista, una scrittrice il cui nome inizia per C. (che si rivelerà essere la stessa Carmen Martín Gaité), riceve nella sua casa durante una notte d'insonnia e di temporale. Il visitante è un giornalista sconosciuto, un uomo enigmatico vestito di nero, che intavola con lei una lunga conversazione in cui la protagonista ricorda tutta la sua vita, dall'infanzia durante la dittatura franchista alla sepoltura del generale Franco nel 1975.

Il tema centrale dell'opera è il tempo, che si confonde tra i ricordi reali ed immaginari di Carmen, i sogni ed i *flash-back*, le descrizioni e le digressioni sulla cultura del dopoguerra, gli sdoppiamenti di personalità che danno voce a Carmen e ai suoi *alter ego* (Carola e l'uomo vestito di nero). L'interlocutore prende da una scatolina dorata alcune pastiglie e le offre a Carmen, permettendole di *disordinare* la sua memoria e di tornare alla *stanza sul retro* (in spagnolo *el cuarto de atrás*) della sua infanzia, che è la metafora fondamentale di tutto il testo. Si tratta della stanza in cui Carmen può rifugiarsi dalla guerra e in cui può manifestare la sua libertà, fantasia e irrazionalità, la stanza che la protagonista immagina come:

[...] il solaio del cervello, una sorta di recinto segreto pieno di oggetti confusi, separato dalle anticamere più pulite e ordinate della mente con una tenda che

viene scostata solo di tanto in tanto; i ricordi che possono farci una sorpresa vivono rannicchiati nella stanza in fondo, vengono sempre fuori di lì, e solo quando ne hanno voglia, inutile sollecitarli (Martín Gaité, 1995: 79-80).

Il romanzo segue il flusso di pensieri della protagonista in una fuga attraverso *la stanza sul retro* e gli altri rifugi creati ed immaginati durante la sua infanzia. Carmen riceve una misteriosa chiamata da parte di una donna che si presenta come la convivente dell'uomo vestito di nero, Alejandro, e che la accusa di essere l'amante dell'uomo. La donna, Carola, afferma di aver trovato alcune lettere di Carmen in una valigia con il doppio fondo e le rivela il carattere violento e aggressivo di Alejandro. Nonostante le rivelazioni, la protagonista continua il dialogo con l'interlocutore, la cui identità rimane sconosciuta. Il finale del romanzo risulta enigmatico: Carmen si addormenta e al suo risveglio l'interlocutore è scomparso, ma Carmen trova la scatolina dorata che conteneva le pastiglie e un blocco di centottantadue fogli numerati che compongono un romanzo intitolato *El cuarto de atrás*, lo stesso romanzo che il lettore sta finendo di leggere.

Un aspetto fondamentale del romanzo è il suo carattere metaletterario. È un romanzo che sta prendendo forma sotto gli occhi del lettore, senza che la scrittrice sia consapevole del suo atto di scrittura. Si tratta di un romanzo circolare, che utilizza numerosi riferimenti intertestuali ad altre opere di Carmen Martín Gaité e ad opere di altri autori come Carmen de Icaza, Kafka, Melville, Conrad, Darío, Carroll, Todorov e Defoe.

Il dialogo è l'elemento di coesione del testo ed esprime la volontà comunicativa dell'autrice, che contrappone al rigido modello sociale proposto

durante il franchismo un dialogo frammentato, in cui imperano il disordine e lo sdoppiamento dell'io della protagonista. Nel romanzo autrice, narratrice e personaggi si confondono e le varie dimensioni testuali si riferiscono in definitiva al loro demiurgo. L'uomo vestito di nero, infatti, è il destinatario, recettore e lettore ideale per il quale non esistono l'irrazionalità, la divagazione e il nonsenso. È l'uomo-musa che stimola la creatività letteraria di Carmen (il romanzo apparirà proprio sotto il cappello dell'uomo) ed è allo stesso tempo il doppio della scrittrice, l'interlocutore sognato che le permette il dialogo con se stessa attraverso lunghi monologhi interiori. L'immagine della protagonista viene raddoppiata e moltiplicata dai suoi due *alter ego*, Alejandro e Carola, e dalla sua stessa immagine riflessa nello specchio della cucina.

Con un'esposizione narrativa non lineare, un linguaggio libero e lo stile colloquiale che la caratterizza, l'autrice ci regala un libro di memorie postmoderno, un romanzo che affronta i fantasmi della *stanza sul retro* attraverso una lettura introspettiva della realtà in cui l'autrice cerca la sua identità di donna e scrittrice, in un *melting pot* di irrealtà²⁶⁹ che unisce letteratura, sogni e ricordi e in cui il lettore continua a perdersi tra le molteplici interpretazioni possibili.

El cuarto de atrás: un esempio di traduzione

L'attenzione dei lettori italiani per le opere di Carmen Martín Gaité nacque alla fine degli anni '70, quando iniziarono ad apparire sulle riviste specializzate

²⁶⁹ Pineda Cachero (2001).

universitarie alcune rassegne letterarie sui romanzi dell'autrice. Nell'anno 1990 non solo venne pubblicato il saggio monografico *Dialogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martín Gaité* (Milano, Arcipelago) ad opera di Maria Vittoria Calvi, ma l'autrice stessa tenne conferenze nelle università italiane di Bergamo, Verona e Milano. Se la recezione delle opere dell'autrice si limitava all'ambito accademico, la situazione cambiò in seguito alla pubblicazione della prima traduzione italiana del romanzo *Cappuccetto rosso a Manhattan* (*Caperucita en Manhattan*), realizzata da Michela Finassi Parolo nel 1993. Il successo editoriale del libro risvegliò l'interesse editoriale per le opere della scrittrice e nel 1995 vennero pubblicate le traduzioni di *Nubosidad variable* e di *El cuarto de atrás* ad opera di Michela Finassi Parolo e pubblicate, rispettivamente, da Giunti e da La Tartaruga. La stessa traduttrice, diplomata in Lingue e Letterature Straniere presso l'Istituto Universitario di Lingue Moderne di Milano e l'Università Pontificia di Salamanca, fu incaricata anche delle traduzioni di *La Reina de las nieves* e di *Lo raro es vivir*, pubblicati rispettivamente nel 1996 e nel 1998 da Giunti. Le opere di Carmen Martín Gaité sono state accolte con successo non solo in ambito accademico ma anche dalla stampa e dal pubblico dei lettori.

El cuarto de atrás è uno dei romanzi più conosciuti della scrittrice spagnola non solo in Spagna ma anche all'estero. Grazie all'attività di ricerca svolta presso l'Università Complutense di Madrid sulle edizioni, le traduzioni e gli studi di *El cuarto de atrás*, ho potuto osservare come in Italia la traduzione fu pubblicata solo nel 1995, diciassette anni dopo la pubblicazione dell'originale, mentre nei paesi di lingua inglese il romanzo fu oggetto di studio già dagli anni '80 e fu tradotto in

inglese da Helen R. Lane con il titolo *The Back Room* nel 1983. Precedente alla traduzione italiana fu anche la traduzione al francese ad opera di Claude Breton, che fu pubblicata con il titolo *La chambre du fond* nel 1993 da Flammarion. La traduzione all'italiano ad opera di Finassi Parolo, dal titolo *La stanza dei giochi*, è l'unica traduzione all'italiano pubblicata ad oggi. Si tratta di un esempio di traduzione diretta, realizzata attraverso l'uso del metodo interpretativo-comunicativo, che rispetta la funzione e il genere testuale del testo originale.

Il titolo della traduzione italiana, rispetto ai titoli delle altre traduzioni citate, è quello che più si allontana dall'originale. Se in inglese e in francese è stata preferita una traduzione letterale, la scelta del titolo italiano *La stanza dei giochi*, voluto dall'editrice Laura Lepetit per ragioni di marketing, ha causato la perdita di un riferimento fondamentale del romanzo, il riferimento alla metafora della *stanza sul retro*. Il titolo originale si riferisce alla stanza che Carmen utilizzava da bambina come stanza dei giochi, ma soprattutto alla manifestazione dell'inconscio della protagonista. Inoltre *el cuarto de atrás* (es.) viene tradotto in modo differente nel testo, perdendo il riferimento intratestuale nel romanzo; è tradotto come *stanza in fondo alla casa*²⁷⁰ (it.), *stanza dei giochi*²⁷¹ (it.) o accostando all'interno della stessa frase le due traduzioni (attraverso la tecnica di traduzione dell'amplificazione) per rendere esplicito il riferimento tra le due, come si può osservare nel seguente

²⁷⁰ Martín Gaité (1995: 54).

²⁷¹ Martín Gaité (1995: 57).

esempio: «così tutt'e due abbiamo avuto la nostra stanza in fondo, la nostra stanza dei giochi»²⁷².

Grazie alla collaborazione ottenuta da Michela Finassi Parolo sono venuta a conoscenza del fatto che la traduzione di *El cuarto de atrás* fu proposta dalla traduttrice stessa e realizzata attraverso un'accurata ricerca bibliografica, grazie al prezioso aiuto di Carmen Martín Gaité. Nonostante il rapporto di vicinanza culturale e linguistica tra Spagna e Italia, la complessità del romanzo ha implicato alcune difficoltà nella traduzione del testo. Il romanzo fu tradotto in un periodo in cui la ricerca bibliografica era più complicata rispetto ad oggi per la mancanza di strumenti informatici e dell'accesso a Internet, la cui diffusione raggiunse il *boom* nell'anno 2000. Inoltre, la conoscenza della cultura spagnola da parte del pubblico italiano era molto scarsa; lo studio dello spagnolo, infatti, è stato introdotto con successo nel sistema scolastico italiano solo a partire dalla riforma scolastica del 2003 del ministro Moratti. La difficoltà di tradurre molti riferimenti linguistici e culturali per il pubblico italiano ha determinato molte delle scelte di traduzione di Michela Finassi Parolo, che ha preferito optare per una semplificazione del testo tradotto per evitare l'introduzione di molte note del traduttore nel testo.

La versione italiana rispetta la struttura dell'originale; si tratta di un romanzo di centottantadue pagine, suddiviso in sette capitoli ed introdotto da una dedica dell'autrice a Lewis Carroll e da una citazione di Georges Bataille.

Le differenze socioculturali sono state risolte dalla traduttrice grazie all'uso di diverse tecniche di traduzione. La tecnica traduttiva utilizzata con più frequenza è

²⁷² Martín Gaité (1995: 79).

l'adattamento, in cui la traduttrice ha sostituito un elemento culturale del testo originale con un elemento culturale italiano. Per esempio, il riferimento al compimento del *Servicio Social* (sp.), un servizio obbligatorio per le donne non sposate tra i diciassette e i trentacinque anni che fu introdotto durante la dittatura franchista, è stato sostituito con il riferimento ai *corsi di Economía Doméstica* (it.); si tratta di corsi di igiene, cucina e puericultura, che venivano impartiti in Italia alle donne nella scuola media inferiore. L'espressione *retórica-castelariana* (sp.) si riferisce all'abilità oratoria di Emilio Castelar, scrittore e politico spagnolo che fu presidente della prima Repubblica spagnola; poiché la figura di Castelar non è nota ai lettori italiani, la traduttrice ha sostituito Castelar con Cicerone, mantenendo il riferimento alla capacità retorica ed oratoria ed introducendo una figura nota al pubblico.

La tecnica dell'amplificazione viene utilizzata nella traduzione *romanzo a puntate su Lecturas* (it.). Il testo originale non specifica che la pubblicazione del romanzo è avvenuta a puntate perché il riferimento a *Lecturas* è sufficiente perché il lettore spagnolo sappia che si tratta di una rivista (che continua ad essere pubblicata in Spagna dal 1921); nella traduzione italiana invece è necessario un riferimento esplicito al tipo di pubblicazione.

Un altro ambito in cui ho riscontrato delle differenze tra spagnolo ed italiano è quello della cucina. Il riferimento ai *buñuelos* (sp.), dolci tradizionali preparati con un impasto di farina e fritti nell'olio, è stato tradotto come *biscotti* (it.); in questo caso non c'è corrispondenza tra testo originale e traduzione ma la scelta del termine *biscotti* ha permesso di mantenere la rima nella canzone che

viene citata successivamente nel testo. Ho analizzato la traduzione di *churrería* (sp.) come esempio di generalizzazione poiché la traduzione italiana *pasticceria* (it.) si riferisce a uno stabilimento in cui si preparano e vendono pasticcini e dolci, mentre il termine originale indica uno stabilimento di produzione e vendita di *churros*, *porras*, *dulces de sarten* e bevande calde.

Le differenze linguistiche si possono suddividere in differenze ortografiche, grammaticali e semantiche.

L'uso della punteggiatura è differente tra i due testi, poiché la traduttrice ha adattato le norme di punteggiatura spagnole alle norme italiane. Nella versione originale le frasi interrogative ed esclamative vengono introdotte dai punti interrogativi o esclamativi invertiti (*¿/!*), mentre in italiano i punti interrogativi ed esclamativi si utilizzano solo alla fine della frase. I turni degli interlocutori nei dialoghi, i commenti e gli incisi del narratore vengono introdotti in spagnolo da una linea (—), mentre in italiano la traduttrice ha inserito i dialoghi diretti tra virgolette basse (« »).

Anche dal punto di vista grammaticale ho osservato alcune differenze tra italiano e spagnolo. Per esempio, la perifrasi di futuro *ir a + infinitivo* è stata tradotta con una forma di futuro sintetico attraverso la tecnica della trasposizione.

L'aspetto sul quale ho concentrato l'analisi è quello semantico. Ho osservato casi di corrispondenza tra spagnolo e italiano, ma nella maggior parte dei casi le due lingue presentano differenze semantiche risolte attraverso diverse tecniche traduttive. Ci sono casi di sinonimia, in cui esistono espressioni idiomatiche che esprimono lo stesso significato nei due idiomi e che appartengono allo stesso

ambito semantico, come nel caso dell'espressione *perder los estribos* (sp.), tradotta all'italiano come *perdere le staffe* (it.). Un altro esempio è l'espressione *encogerse de hombros* (sp.), che indica il movimento delle spalle utilizzato per esprimere indifferenza, tradotto in italiano con le espressioni equivalenti *stringersi nelle spalle* (it.), *fare spallucce* (it.) o *alzare le spalle* (it.).

Le differenze lessicali tra testo originale e traduzione possono essere dovute a differenze linguistiche o a scelte di traduzione. In alcuni casi non è stata possibile una traduzione letterale poiché in italiano non esiste un'espressione corrispondente all'espressione spagnola, come nel caso di *me fuera la honra* (es.) o dell'uso appellativo di *mujer* (es.). In altri casi la mancanza di una corrispondenza perfetta tra italiano e spagnolo è stata risolta grazie all'uso di tecniche di traduzione. È il caso del termine *papel de aleluyas* (sp.), che indica una stampa accompagnata da versi religiosi, tradotto in italiano con il sostantivo *illustrazione* (it.) attraverso la tecnica della generalizzazione.

L'uso dell'equivalente *acuñado* si può osservare nella traduzione dello spagnolo *NO-DO* (acronimo di *Noticiarios* e *Documentales*), che si riferisce al notiziario proiettato prima del film nei cinema spagnoli tra il 1942 e il 1976, tradotto con il termine italiano *cinegiornale* (it.), che si riferisce al notiziario proiettato nei cinema durante la seconda guerra mondiale.

In alcuni casi la traduttrice ha preferito mantenere il termine originale spagnolo, introducendo un forestierismo nella traduzione, come in *pesetas* o *calle* Pérez Pujol. La traduttrice ha invece preferito sostituire alcuni riferimenti in

spagnolo a nomi propri con i nomi originali, come nel caso del prestito naturalizzato *Diana Durbin* (sp.) tradotto *Deanna Durbin*.

Alcune differenze semantiche tra originale e traduzione sono invece da attribuire alle scelte di traduzione. L'autrice utilizza il termine *misterio* (es.) per riferirsi agli scarafaggi ed introdurre il tema della letteratura del mistero; la traduzione italiana *fantastico* (it.) mantiene il riferimento al genere letterario ma perde il riferimento allo scarafaggio kafkiano, visto che in italiano l'espressione si riferisce a qualcosa di sorprendente e in spagnolo a qualcosa di incerto ed incomprensibile. L'uso della generalizzazione si può osservare anche nella traduzione del termine spagnolo *tramoyista* (macchinista) come *qualcuno* (it.); la traduzione perde il valore espressivo dell'originale perché l'autrice sta utilizzando l'immagine di due attori sulla scena per descrivere la sensazione di straniamento della protagonista, che si sente di dover continuare a recitare la sua parte.

L'introduzione di modifiche nello stile dell'autrice, come nel caso in cui vengano introdotte espressioni idiomatiche nella traduzione che non sono presenti nell'originale, si può considerare un errore di traduzione; es. *tenía [el pelo] muy liso* (sp.) → *avevo [i capelli] diritti come spinaci* (it.).

Ho osservato nel testo tradotto errori ortografici, come la mancanza di concordanza tra articolo e sostantivo in *una padre* [sic] e la mancanza della preposizione *di* nella frase *la prendo con un sorriso sollievo* (it.). Un esempio in cui si osservano differenze lessicali tra originale e traduzione è la traduzione *farla grossa* (it.) dell'espressione *dar la campanada* (sp.); in questo caso, l'espressione italiana si

riferisce alla gravità dell'azione mentre l'espressione spagnola si riferisce alla sua risonanza.

Un esempio di errore relazionato con il testo di partenza è la scelta di tradurre il titolo del romanzo di Martín Gaité *El balneario* in italiano (*Alle terme*) nonostante l'opera non sia mai stata tradotta all'italiano; in questo esempio il titolo manca di un riferimento a un testo reale e mi sembra una soluzione preferibile mantenere il titolo originale in spagnolo.

Le scelte di traduzione utilizzate in *La stanza dei giochi* hanno privilegiato l'uso di tecniche di traduzione che non sempre erano necessarie. I problemi di traduzione – di carattere linguistico, extralinguistico o strumentale – riscontrati dalla traduttrice negli anni '90 hanno complicato la fase di ricerca e traduzione del romanzo, determinando una semplificazione della versione italiana rispetto all'originale. In un'analisi globale della traduzione non ho riscontrato controsensi o la trasgressione di regole culturali o linguistiche della lingua d'arrivo, ma già dalla traduzione del titolo ho osservato la perdita di riferimenti intertestuali ed extratestuali fondamentali nell'originale. Lo stile colloquiale caratteristico della scrittrice a volte si perde nella versione italiana. Il processo di semplificazione inoltre non sempre rispetta l'intenzione comunicativa dell'autrice, che utilizza riferimenti letterari complessi e gioca con gli elementi che caratterizzano il genere fantastico, come il doppio, lo specchio, il labirinto e la confusione dei limiti spazio-temporali. Nella versione italiana, secondo la mia opinione, si determina la perdita di alcuni dei molteplici livelli di lettura e interpretazione dell'originale.